

Università della Tuscia
Dipartimento di Storia e Culture del testo e del documento

Cinquecento
Testi e Studi di letteratura italiana

Studi - 18

DOMENICO CHIODO - PAOLO LUPARIA

PER TASSO

Proposte di restauri critici e testuali



VECCHIARELLI EDITORE

Volume realizzato con un contributo del Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università degli Studi di Torino

© Vecchiarelli Editore – 2007

Piazza dell'Olmo, 27

00066 Manziana (Roma)

Tel. 06.99674220

Fax 06.99674591

E-mail vecchiarellieditore@inwind.it

www.vecchiarellieditore.com

ISBN 88-8247-192-6

INDICE

| | |
|----------|---|
| Premessa | 7 |
|----------|---|

Domenico Chiodo

| | |
|--|----|
| Senza malinconia, il Tasso | 9 |
| I Corte e Arcadia: lo <i>status quaestionis</i> | 11 |
| II Il 'supercilio' di Mopso non cela Speroni: alle radici di un equivoco, con qualche riflessione | 25 |
| III La verità di "gioie" e "ardori": strategie dell'autocommento alle <i>Rime</i> | 37 |
| IV La <i>Risposta di Roma a Plutarco</i> | 50 |
| V La citazione come figura della reticenza | 58 |
| VI Il soprano Armida | 66 |

Paolo Luparia

| | |
|---|-----|
| Castigazioni tassiane | |
| I <i>Rime</i> 1435: imeneo per "alme illustri" (restauro testuale e interpretazione) | 77 |
| II L'encomio dei trapassati (restauri a <i>Rime</i> 967) | 96 |
| III Le virtù dei Carafa (note a <i>Rime</i> 1409 e 1632) | 104 |
| IV Augurio per un "peregrino egregio" (restauri a <i>Rime</i> 1573-1574) | 123 |
| V Il Tasso e l'anima (defunta) del grande inquisitore (Interpretazione del sonetto in morte di Paolo Costabili, <i>Rime</i> 953) | 131 |
| Regesto bibliografico | 207 |
| Indice dei nomi | 213 |

PREMESSA

Il presente libro non è scritto a quattro mani nel senso di un progetto comune, all'interno del quale suddividere compiti e competenze; chi volesse maliziosamente osservare che scopo del sodalizio sia quello di trasformare in volume il materiale di due mezzi libri non potrebbe essere messo facilmente a tacere; ancor meno si potrebbe obiettare al lettore esperto di cose accademiche che sospettasse un'associazione per ovviare alla sempre più disarmante carenza di fondi per la ricerca. In verità, al di là delle ragioni pratiche, che comunque non ci paiono così riprovevoli, l'opera comune ha giustificazioni più profonde. Essa nasce, al di là dei dissensi interpretativi evidenti già nelle stesse pagine che seguono, nel segno di un comune amore per l'oggetto dello studio e nella comune convinzione che Torquato Tasso abbia avuto, più di qualunque altro classico della nostra letteratura, la sfortuna di incorrere in interpretazioni critiche che hanno sovente travisato, nonché il pensiero, la lettera stessa delle sue opere. La natura degli scritti raccolti in questo volume, frammentari e per lo più volti a indagini particolari, è tale da non poter ambire a proporre un'interpretazione complessiva di un autore di tale grandezza; essi tuttavia intendono esprimere l'auspicio a una nuova stagione di studi tassiani, in cui il giudizio sull'autore abbia a fondamento non già fossilizzati addomesticamenti volti a sminuire la portata del suo pensiero, ma il riconoscimento dell'eccellenza del medesimo, oltre che della sua sublime arte poetica.

Degli scritti raccolti nella prima parte il primo e il terzo sono inediti; il secondo è stato pubblicato nel "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (vol. CLXXVII – 2000, pp. 273-282); il quarto nel volume *Tasso a Roma*, a cura di Guido Baldassarri, Modena, Panini, 2004, pp. 49-54; il quinto nel primo volume dell'opera *"E 'n guisa d'eco i detti e le parole". Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, ediz. dell'Orso, 2006, pp. 547-554; il sesto è stato pubblicato in "Studi Tassiani" (nn. 40-41 – 1992-93, pp. 177-186). Tutti, quale più quale meno, hanno subito alcuni ritocchi e aggiornamenti bibliografici.

Nella seconda parte invece il primo e il terzo sono stati finora editi soltanto in formato elettronico nello "Stracciafoglio" (rispettivamente ai nn. 3 – 2001, pp. 54-68, con il titolo *Stanchezza compositiva o pigrizia ermeneutica?*, e 1 n.s. – 2005, pp. 40-53); gli altri tre nel "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (secondo e quarto congiuntamente con il titolo *Due proposte per il Tasso lirico* nel vol. CLXXXI – 2004, pp. 558-572; l'ultimo, in forma ridotta rispetto all'attuale, nel vol. CLXXXIII – 2006, pp. 354-416).

Domenico Chiodo

SENZA MALINCONIA, IL TASSO

CORTE E ARCADIA:
LO STATUS QUAESTIONIS

Sono trascorsi, ahimè, circa vent'anni da quando, sull'entusiasmo di una riletture di quel che svogliatamente e male si era studiato al liceo, decisi di scrivere sull'*Aminta*, mosso dal fascino dei versi tassiani e nel contempo dalle perplessità che suscitavano i commenti e gli studi critici circolanti allora sull'opera.¹ I capisaldi delle letture in auge in quegli anni presentavano la favola come tipico emblema di letteratura d'evasione, unica parentesi felice nella travagliata esistenza del poeta, portentoso conseguimento di un equilibrio e di una pacificata serenità destinato rapidamente a dissolversi. Il quadro non era affatto contraddetto dalla specificazione "ambigua" con cui, nel titolo di un volume che ha avuto molta più fortuna di quanto meritasse,² si qualificava l'"armonia" raggiunta dal Tasso nella composizione della favola; anzi, proprio il volume di Da Pozzo insisteva nel tratteggiare Torquato come tipico esemplare di 'poeta cortigiano', impegnato con l'*Aminta* semplicemente a confezionare uno spettacolo per il sollazzo del principe e della sua corte e destinato a esaurirsi, tra studiati ammiccamenti e tollerabili ambiguità, nell'effimero trascolorare di un gioco di specchi deformanti in cui Corte e Arcadia si confondevano e si compenetravano. Carducci e Croce, entrambi convinti sostenitori di una ben diversa interpretazione della trama ideologica che soggiaceva allo sviluppo narrativo della favola, furono le autorità che accampai in quel mio scritto per sostenere la presenza di spunti eversivi nella reinvenzione tassiana del mito arcadico, notando come entrambi istituissero un legame, a tutta prima sorprendente, tra le immagini della poesia pastorale e gli ideali della rivoluzione francese.³ Corte e Arcadia, anziché rispecchiarsi vicendevolmente, si oppongono nell'*Aminta* come mondi inconciliabili dediti l'uno alla celebrazione di Onore, l'altro di Amore: la Corte è luogo della falsità e della brama di possesso e la condanna con cui i versi tassiani la colpiscono non conosce ambiguità, semmai reticenti cautele.

Gli argomenti sviluppati a sostegno di tale tesi si muovevano in due direzioni: da un lato l'analisi del rapporto tra la favola tassiana e la tradizione della pastorale ferrarese, nonché con le fonti classiche e con l'ovidiana favola di Piramo e Tisbe in modo particolare; dall'altro il riconoscimento dello svilupparsi di una trama di opere a imitazione dell'*Aminta* tutte più o meno orientate a contrapporsi alla stessa, e soprattutto agli spunti di po-

¹ Cfr. CHIODO 1987.

² Il riferimento, ovvio, è a DA POZZO 1983.

³ Cfr. CARDUCCI 1896: 154 e CROCE 1945: 327.

lemica anticortigiana, a partire dalla celeberrima ‘risposta’ guariniana “Piacia, se lice”. Confermò la validità di tali scelte la comparsa di due ben più autorevoli voci orientate in direzione analoga: anche Claudio Scarpati riconobbe nella soluzione ovidiana del mito di Piramo e Tisbe lo spunto per interpretare lo svolgimento della favola tassiana⁴ e, soprattutto, Nino Borsellino, partendo dalla contrapposizione Tasso-Guarini, riconobbe nell’*Aminta* l’elaborazione di una concezione definita come “utopia erotica” e giudicata antesignana e promotrice del pensiero libertino inaugurante una tradizione destinata effettivamente a sfociare nell’ideologia rivoluzionaria.

L’intervento di Borsellino, «*S’ei piace, ei lice*». *Sull’utopia erotica dell’Aminta*, venne reso pubblico durante le caotiche giornate del convegno ferrarese organizzato in occasione del quarto centenario della morte del poeta;⁵ ma in tale occasione l’intervento di Borsellino non fu l’unico interessante svolto intorno all’*Aminta*: Arnaldo Di Benedetto tracciò un quadro compendioso dei rapporti tra *L’Aminta* e *la pastorale cinquecentesca*, Paolo Trovato mise in luce i limiti, in verità cospicui, dell’edizione Sozzi fornendo le linee generali *Per una nuova edizione dell’Aminta*, mentre Andrea Gareffi, anticipando feconde intuizioni successivamente sviluppate sull’“invisibilità” dell’*Aminta* e partendo dalle *Illustrazioni* di Giusto Fontanini, liquidava senza meno la pretesa di leggere la pastorale tassiana come opera d’evasione, spensierata e disimpegnata digressione dalla famigerata inquietudine saturnina che avrebbe costantemente afflitto l’autore della *Liberata*: “L’*Aminta* è una partitura intellettualistica e formale, anche, un teorema che pensa se stesso, e magari a partire proprio dalla lettura nello specchio del suo proprio nome, un nome che nel suo rovescio palindromo rivela la presenza dell’anima più l’iniziale di un nome, che lo è anche di un cognome”.⁶ Sulla medesima linea di Gareffi nel rilevare la profondità speculativa della poesia dell’*Aminta*, ben lungi dall’essere un momento di ricreazione di una mente spossata da impegni maggiori, si poneva anche l’intervento di Maria Grazia Accorsi, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad Aminta*, tra i più interessanti che ebbi modo di seguire nel guazzabuglio di quelle giornate di convegno.

L’assunto dell’intervento dell’Accorsi è presto sintetizzato: l’*Aminta* non fu accompagnata da musiche nelle sue prime rappresentazioni, né fu concepita “per musica”, ma a rigore non è nemmeno corretto definire “musicale” la sua poesia. Il primo argomento è svolto illustrando come non esista alcun riferimento, nelle pur numerose discussioni contemporanee intorno all’opera e al genere, a una rappresentazione musicata e segna-

⁴ Cfr. SCARPATI 1995.

⁵ Tutti gli interventi che si citeranno qui di seguito sono contenuti negli atti editi in Ferrara 1995.

⁶ Ferrara 1995: 984.

lando inoltre alcuni elementi strutturali, in modo particolare l'eccessiva lunghezza e la mancanza di "canti in situazione", che confermerebbero tale assenza. "Importanti testimonianze" in proposito vengono ritenute quelle "negative", e in particolare se ne elencano diverse: il noto trattato dell'Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, ove non vi è nemmeno un "accenno" alla possibilità "che *Aminta* fosse eseguita in musica"; il trattato *Della poetica* di Francesco Patrizi, ove ampio rilievo è dato alle "novità della cultura ferrarese" e alla "rigenerazione della musica", ma dove non è fatto cenno dell'*Aminta*, che, argomenta l'Accorsi, se fosse stato "un testo scenico interamente cantato" non avrebbe potuto non essere segnalato come importante "novità"; e poi ancora il *Discorso* del De Nones e la *Vita* del Manso, ma soprattutto il *Trattato della musica scenica* di Giovan Battista Doni, opera redatta "fra gli anni Venti e Trenta del Seicento" che molta attenzione riserva alla pastorale tassiana, ma che non la cita mai come possibile "precedente" dell'uso dell'accompagnamento musicale per gli spettacoli rappresentativi. Per quanto concerne il secondo punto, sono le idee stesse del Tasso a suggerire che la favola non sia stata concepita e composta pensando a un possibile accompagnamento musicale: la "consapevolezza profonda dell'autosufficienza della poesia nelle sue forme più nobili" e ancor più le affermazioni della *Cavaletta* secondo le quali "la poesia è dialettica nella sua sostanza, è argomentazione", portano a concludere che "Tasso non coltivò alcuna idea che i testi drammatici potessero essere interamente cantati e musicati, e anzi che tale idea risulta estranea al complesso della sua poetica". Più interessante ancora è il seguito del discorso, ovvero la dimostrazione che il termine "musicale", abusato da sempre nei discorsi critici sulla pastorale tassiana, è un'"inutile eredità della critica impressionistica": un'accurata e approfondita analisi dello stile e della lingua dell'opera rivela come Tasso vi abbia impiegato tutti gli elementi di quello che egli riteneva lo stile magnifico, abbia cioè elevato il tono verso la sublimità del tragico, allontanandolo tanto dalla sfera comica, così presente nella tradizione della pastorale ferrarese, quanto da quella della "dolcezza 'mediocre' dei brani lirici". Qui l'Accorsi mette in campo non soltanto un'analisi della posizione teorica assunta dal Tasso nel dibattito cinquecentesco sullo statuto del genere lirico, e in particolare sulla distinzione tra "piacevolezza" e "gravità", ma anche una messe di rilievi statistici sulla presenza nell'*Aminta* degli stilemi dello stile grave; e conclude: "La struttura, il metro, l'assenza della rima, la frequenza dell'*enjambement*, la qualità sonora e ritmica delle terminazioni di verso, il concorso delle vocali, la ripetizione delle parole qualificano lo stile della pastorale verso il magnifico. La frantumazione metrica, la semplicità del periodo, la proprietà delle parole, la scarsità dei traslati, le figure sintattiche del patetico (soprattutto le interrogazioni), le figure dello stile vee-

mente demetrianò adatte alla gestualità degli attori, sono proprie della semplicità e della gravità teatrale tragica. E se non mancano brani di concetti e stile lirici, dolci, e se, rispetto ai predecessori, aumenta in numero di versi il settore madrigalesco, è assente la forma strofica canzonettistica e più specificamente ‘cantabile’; e dove gli stilemi e le forme sono del lirico non manca il temperamento verso la gravità con la ripetizione nelle sue variate forme. Anche i brani piani e facili di puro racconto o di avvio al dialogo o di argomentazione sono sempre temperati verso l’alto”.⁷

Prima ancora che fossero pubblicati gli atti del convegno ferrarese l’Accorsi propose in volume⁸ le sue riflessioni sulla non musicalità dell’*Aminta*, aggiungendovi una seconda parte, *Amore. Poesia. Sapienza*, ove affronta il problema di ricostruire “per intero il pensiero tassiano sull’Amore esposto nella pastorale”,⁹ più esplicitamente rivendicando all’opera una “pregnanza concettuale” che la eleva in una dimensione affatto diversa da quella di un semplice spettacolo di corte, ove l’apparenza di levità non esclude affatto il valore sapienziale della poesia. La sicurezza con cui l’Accorsi padroneggia la materia nella prima parte del volume, quella dedicata alla negata musicalità della favola, viene a mancare nella seconda e le categorie messe in campo peccano di indeterminatezza e non consentono, a mio parere, di affermare con piena padronanza il dispiegarsi della trama concettuale negli sviluppi della narrazione scenica. Lungi dal rilevare un difetto dell’autrice, tale constatazione segnala piuttosto la difficoltà di approssimarsi all’intrico delle concezioni filosofiche rinascimentali e dei modi della loro traduzione in linguaggio poetico, così che a ciascuno può parere di ravvisare cose apparentemente assai distanti tra di loro: l’Accorsi rileva frequentemente tracce di neoplatonismo ficiniano nel tessuto testuale dell’*Aminta*, mentre Antonio Gagliardi, concentrando soprattutto l’attenzione sulla famosa lettera autobiografica a Scipione Gonzaga, ha proposto di reinterpretare l’intera opera tassiana alla luce di una supposta adesione alle dottrine averroiste,¹⁰ che a me invece son parse superate e confutate dal Tasso secondo la linea dei più radicali insegnamenti dell’aristotelismo pomponazziano e speroniano.¹¹ Il facile espediente di rifugiarsi nella formula del sincretismo non conduce a nulla ed è dunque ancor più lodevole il tentativo dell’Accorsi

⁷ Ferrara 1995: 935-936.

⁸ Cfr. ACCORSI 1998.

⁹ ACCORSI 1998: 76.

¹⁰ Cfr. GAGLIARDI 1998.

¹¹ Mi riferisco in modo particolare alla lettura dello scambio di sonetti tra il Tasso e Ascanio Pignatelli, cui dedicai un mio intervento (“Pignatelli, Tasso e la mortalità dell’anima”) al convegno *L’ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996) i cui atti non sono mai stati stampati; il testo dell’intervento si legge comunque in CHIODO 1998: 151-157.

di avviarsi per non segnate vie, ben consapevole della vacuità di quelle interpretazioni che volevano l'*Aminta* “una pausa lirica all’insegna del gioco e della spensierata felicità creativa in mezzo ai tormenti della scrittura del poema”.¹²

Tuttavia la lettura proposta dall’Accorsi rischia di peccare di eccessiva astrattezza nel volere ad ogni costo definire i personaggi agenti sulla scena come mere funzioni di un discorso argomentativo e come maschere utili a esprimere le idee tassiane intorno al concetto di Amore: non si può dimenticare che la favola tassiana è innanzi tutto la storia dell’affacciarsi all’amore di due adolescenti. Il disincanto, dovuto alla più matura età, di Dafne e Tirsi non li fa necessariamente “anime dell’Età del ferro”, così come dalla presenza di “tratti orfici” nella descrizione di Aminta non si può inferire l’identificazione Aminta-Orfeo, con tutte le conseguenze che ne trae l’Accorsi. Non soltanto, come la stessa studiosa giustamente sottolinea, i tratti orfici sono un connotato tipico del ‘giovane amoroso’ della tradizione pastorale, e non delle sole favole, bensì già delle ecloghe, ma sta anche il fatto che Orfeo, nelle pur numerose varianti del mito, non giunge mai a quel tentativo di suicidio che è la decisiva acme della vicenda della pastorale tassiana. La prospettiva del suicidio, e del suicidio per amore, è invece tutt’altro che lontana dall’orizzonte psicologico dell’adolescenza. Il precipizio nel quale Aminta viene inesorabilmente attratto dalla passione per Silvia è letto come “nucleo della vicenda e del senso dell’*Aminta*” in alcune belle pagine dedicate da Roberto Gigliucci all’argomento.¹³ La sua lettura concorda con quella dell’Accorsi nel considerare la favola “tutta interna alla tradizione neoplatonica per cui la morte è vita, il precipitare è ascendere”, ma all’*exemplum* di Orfeo, anti-modello insieme a Saffo di Aminta,¹⁴ contrappone quello di Alceste, che già Ficino e Pico avevano assunto quale paradigma di perfezione dell’amore in opposizione al fallimentare viaggio negli Inferi del cantore tracio. Il “felice precipizio”, gettandosi nel quale Aminta ascende, mercede la “facoltà miracolosa di Amore”, alla massima felicità, offre all’acuta penna di Gigliucci l’occasione di giungere a un’interpretazione che è diametralmente opposta a quella della miscredenza in chiave averroista sostenuta da Gagliardi: “la vita non si ottiene se non attraverso la morte”, questo il significato dell’*Aminta*, “e allora - conclude - il paradigma supremo è Cristo: non sembri così inverosimile reperire un sinolo neoplatonico-cristiano in Tasso già all’altezza dell’*Aminta*”.¹⁵

¹² ACCORSI 1998: 76.

¹³ Cfr. GIGLIUCCI 2004.

¹⁴ Anche su questo punto Gigliucci supporta l’Accorsi, che vede Aminta come Orfeo e nel contempo anti-Orfeo; cfr. ACCORSI 1998: 96-105.

¹⁵ GIGLIUCCI 2004: 20.

La questione del rapporto tra Corte e Arcadia non è affrontata negli studi di Gigliucci sulla pastorale, mentre è relegata sullo sfondo nell'analisi dell'Accorsi, che tuttavia, accogliendo e approfondendo l'interpretazione del dissidio Onore-Amore come nucleo ideologico dell'opera, implicitamente assume la prospettiva della contrapposizione e, come già si è detto, respinge radicalmente l'idea della favola come spettacolo di evasione destinato a un'effimera 'consumazione' cortigiana. Pur concorde con tale giudizio, Elisabetta Graziosi riporta la questione del rapporto di *Aminta* con la Corte al centro dello studio da lei dedicato alla favola tassiana;¹⁶ uno studio di grande importanza e senz'altro innovativo, come un resoconto, anche il più compendioso possibile, dei risultati raggiunti può senza meno testimoniare: Aminta è Alfonsino d'Este, figlio di don Alfonso marchese di Montecchio, discendente spurio del duca Alfonso I (don Alfonso era figlio, legittimato, di Laura Dianti); Silvia è Marfisa, figlia illegittima di Don Francesco d'Este (anch'egli figlio del duca Alfonso I, ma questa volta legittimo perché nato da Lucrezia Borgia). La favola pastorale non fu rappresentata il 31 luglio 1573 all'isoletta di Belvedere, come volle far credere il Solerti impegnato a presentare l'opera come uno spettacolo di cortigianesca evasione dalle cure della vita di corte, ma venne invece messa in scena (come già sostenne il Serassi) il 23 marzo del 1573, il lunedì dopo Pasqua, probabilmente a Palazzo Schifanoia, di fronte all'intera corte riunita per festeggiare il ritorno a Ferrara del cardinale Luigi. Lo scopo della rappresentazione fu quello di promuovere il matrimonio dinastico tra i due giovani, concepito in quel momento come soluzione ideale della spinosa questione successorica che minacciava l'esistenza stessa del Ducato: non dunque uno svago di corte, ma un'opera di importante rilievo politico, esplicitamente commissionata dal duca Alfonso e volta a celebrare una contingente situazione di ritrovata, ma labile, concordia familiare.

A tali importanti conclusioni l'autrice giunge non attraverso prove documentali, ma indiziarie, benché si tratti di indizi probanti raccolti al

¹⁶ Cfr. GRAZIOSI 2001. Prima della Graziosi anche Sergio Zatti era tornato a proporre la centralità del nesso Corte-Arcadia, ma semplicemente riviando con qualche ghiribizzo retorico luoghi comuni fondati per lo più su supposti 'dati' che sono stati dimostrati, se non senz'altro errati, quanto meno altamente insicuri: lo "scenario naturale" dell'isolotto di Belvedere, l'identificazione di Mopso in Speroni, l'allestimento estivo, la partecipazione dei Gelosi e così via. La posizione dello Zatti riporta comunque alla tesi del 'rispecchiamento' reciproco di Corte e Arcadia: "il potenziale annullamento della distanza fra la corte e la scena, fra l'Arcadia e la città, contribuisce a smorzare fino a dissolvere il carattere antagonistico della letteratura bucolica, che viene integrata nell'ideologia totalizzante della Corte" (p. 133); "un potere occhiuto sorveglia la scena bucolica, dissolvendone le potenziali valenze antagonistiche, facendo dell'Arcadia lo specchio della Corte invece che il suo rovescio critico" (p. 141). Cfr. ZATTI 1997.

termine di ricerche scrupolose che è verisimile supporre lunghe e difficili, e comunque poco usuali oggi giorno all'*habitus* di un italianista. La prima parte del volume (pp. 9-63), infatti, è interamente spesa nella ricostruzione delle vicende storico-dinastiche che caratterizzarono il ducato estense negli anni, o meglio nei mesi, che videro la progettazione, la stesura e la messa in scena della favola tassiana; e se va detto che una riproduzione dell'albero genealogico estense avrebbe non poco aiutato il lettore a orientarsi nella selva degli Alfonsi citati, è altrettanto vero che l'ingente messe di notizie cronachistiche offerta è persuasivamente organizzata a sostegno delle tesi sopra esposte e principalmente di quella per cui l'*Aminta* fu scritta allo scopo di perorare un'unione matrimoniale all'interno del nucleo dinastico con l'obiettivo di rinsaldare i difficili rapporti tra i vari rami della famiglia e di assicurare la tanto agognata legittima successione che la sterilità, all'epoca soltanto fortemente sospettata, del vedovo Alfonso II poneva in serio pericolo. Senza ora addentrarci nella selva dei conflitti familiari estensi e delle varie osservazioni svolte in proposito dalla Graziosi, possiamo limitarci al punto chiave di quella che è definita la "preistoria di *Aminta*", ovvero il viaggio diplomatico del gennaio 1573 del duca Alfonso II a Roma (con ampio seguito, tra cui lo stesso Tasso) per impetrare dal nuovo papa Gregorio XIII, Ugo Boncompagni, l'annullamento (non esplicito ovviamente, ma sostanziale attraverso richieste di legittimazione) degli effetti della bolla papale del 1567 che impediva ai discendenti illegittimi la successione nei feudi ecclesiastici. Nella situazione interlocutoria che seguì a tale missione (soltanto nel febbraio del 1576 Gregorio XIII avrebbe definitivamente confermato il divieto) la politica estense individuò nel ramo dell'illegittimo don Alfonso, e quindi nel giovane Alfonsino, la possibile soluzione del problema successorio; e individuò nel matrimonio del medesimo Alfonsino con una rappresentante di un altro ramo della famiglia, Marfisa, la possibilità di ricostituire una situazione di generale concordia e adesione al progetto ducale. Il compito del Tasso, da poco passato dal servizio presso il cardinale Luigi a quello alle dirette dipendenze del duca Alfonso II, doveva essere quello di raffigurare sotto spoglie pastorali (cioè nel genere teatrale allora più in voga a Ferrara e particolarmente prediletto dal cardinale Luigi) la nuova alleanza in casa d'Este in una magnifica rappresentazione che avrebbe visto spettatori, insieme a tutta la corte, i due massimi protagonisti della dinastia, il duca e il fratello cardinale. E proprio sulla base di questa ricostruzione (e sulla notizia, certa, che il cardinale Luigi assisté alla prima rappresentazione dell'*Aminta*) si nega che la prima messa in scena possa essere stata effettuata il 31 luglio, dal momento che già il 27 il cardinale era ripartito per la Francia; senza dire che la morte negli ultimi giorni di giugno di Laura Dianti (le esequie della quale, benché non fosse mai stata riconosciuta come moglie di Alfonso I, furono solennissime pro-

prio a significare la legittimità della sua discendenza) avrebbe reso inopportuna una simile rappresentazione a lutto ancora in corso. Sulla spinosa questione della datazione della prima rappresentazione dell'*Aminta* un apporto importante è stato offerto da Franco Piperno che, nel corso di proprie ricerche sugli eventi spettacolari alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino, si è imbattuto in un documento d'archivio che attesta la recita al cospetto del duca Alfonso il 2 agosto a Vigonovo presso il conte Costabili di uno spettacolo da parte della compagnia dei Gelosi, giunti allora allora da Bologna.¹⁷ Inoltre la lettera del Canigiani che dà tali notizie si esprime in modo tale da far intendere che in quell'occasione per la prima volta il duca poté conoscere "i Gelosi Commedianti". La rappresentazione dell'*Aminta* al 31 luglio con la compagnia dei Gelosi, ovvero la tesi del Solerti, è dunque insostenibile; purtroppo il suo errore è doppiamente colpevole: il documento ritrovato da Piperno è presente nella stessa busta d'archivio (ASF-Med., b. 2893) da cui Solerti trasse invece altre lettere di Bernardo Canigiani e l'omissione pare di conseguenza interessata nel tacere una prova contraria alla formulazione della propria tesi.

La questione della datazione della 'prima' così come è impostata dalla Graziosi a me pare estremamente convincente; ed altrettanto il riconoscimento dei protagonisti, sebbene in proposito si potrebbe obiettare che il matrimonio tra i due cugini rappresentati nelle spoglie pastorali di Aminta e Silvia non avvenisse in concomitanza con la rappresentazione della favola, ma ben a cinque anni di distanza, nel giugno del 1578. L'obiezione riuscirebbe tuttavia vana, poiché la tesi è appunto che *Aminta* volle essere una sorta di orazione tesa a promuovere tale matrimonio e in particolare a persuadere don Francesco d'Este (il padre di Marfisa), che a rigore poteva rivendicare in proprio la successione per eventuali figli maschi che avrebbero potuto nascergli qualora si fosse risposato. Inoltre Aminta-Alfonsino nel 1573 aveva soltanto tredici anni contro i diciotto di Silvia-Marfisa, e ancora, come scrive la Graziosi, "i matrimoni dinastici richiedono tempi lunghi per la contrattazione". La prova più decisiva per l'identificazione, al di là di certe allusioni che la Graziosi legge nel testo della favola e ovviamente della generale ricostruzione storica sopra accennata, è a mio avviso quella cui si dà meno rilievo nel volume, ovvero la consonanza tra la rappresentazione dei due giovani nella favola e il 'tono' dell'epitalamio composto dal Tasso in occasione della celebrazione del matrimonio tra Alfonsino e Marfisa (*Rime* 569), con esplicite riprese nel testo dell'epitalamio di versi ed espressioni della favola.

Ecco dunque che il disvelamento delle allegorie della favola ripropone in evidenza il rapporto tra scena e platea, Arcadia e Corte, che tornano in

¹⁷ Cfr. PIPERNO 2000.

tal modo a compenetrarsi e confondersi, ma non già come gioco di vani e futili diporti; la Graziosi anzi reclama la necessità di rivalutare “il ruolo politico e ideologico” del cortigiano Tasso, attivamente impegnato nella soluzione dei due fondamentali problemi politici che angustiarono casa d’Este, quello del conflitto coi Medici sulla questione della precedenza e quello successorio. Le sfortune occorse negli anni seguenti al poeta nella corte ferrarese non deriverebbero dunque dalla sua supposta congenita malattia mentale, ma dal fallimento delle soluzioni da lui prospettate a tali problemi; in questa chiave la Graziosi legge anche il distacco che il poeta manifestò verso la propria favola negli anni seguenti e il sorprendente silenzio nei riguardi della medesima nei suoi scritti teorici. Contrariamente a quanto si è sempre supposto, la Graziosi ritiene che sia proprio a causa dell’*Aminta* che il Tasso “passò dal successo alle traversie cortigiane”, in seguito al fallimento del progetto politico che la favola promuoveva: “*Aminta* fu parte della volontà politica del duca, destinata a servire a un’ipotesi dinastica, nel contesto di un’alleanza familiare che non si realizzò”¹⁸ (e sarà anche il caso di ricordare che il matrimonio in questione fu infelicissimo: il non ancora diciottenne Alfonsino, “gracile, giallo e sparuto” come lo definiscono le cronache d’epoca, dopo due soli mesi di matrimonio venne a morte, e la voce popolare lo volle consunto dalla troppo frenetica attività sessuale cui le grazie della bellissima e prosperosa Marfisa lo indussero). E così il disagio che negli anni seguenti il poeta cominciò a manifestare nei rapporti con la corte non sarebbe imputabile alla ‘follia’ tanto cara al Solerti, ma a più complesse circostanze: “Io credo piuttosto – scrive la Graziosi – che sul Tasso sia ricaduto progressivamente lo sfavore del duca, di mano in mano che l’odio sfaldava la compattezza della grande famiglia estense e le scelte politico-dinastiche cui il poeta aveva dato il suo appoggio si rivelavano innattuabili”.¹⁹ A me pare azzardato far ricadere interamente sul fallimentare esito ‘politico’ della favola, e sul fatto che con essa il Tasso fosse divenuto a corte il simbolo di una certa soluzione al problema successorio che tutto puntava sulla concordia familiare, la causa delle disgrazie toccate al poeta; e in effetti la Graziosi si dilunga anche, in pagine molto interessanti (168-180), sulle “vicende del 1575” e sui rapporti del Tasso con Lucrezia d’Este, protagonista di un grave scandalo familiare. Come per la questione della datazione della ‘prima’ di *Aminta*, anche per molti altri aspetti la “vita” del Serassi mi pare fonte spesso più attendibile di quella del Solerti, sempre offuscato dai suoi preconcetti lombrosiani; e dunque l’ipotesi serassiana di una congiura orchestrata da Antonio Montecatini a me continua a parere la più feconda indicazione di ricerca e sarebbe interessante sapere di più su tale personaggio e sulla posizione da lui assunta in corte: insomma se

¹⁸ GRAZIOSI 2001: 208.

¹⁹ EAD.: 8.

l'*Aminta* “era la proposta letteraria di un patto di concordia in casa d’Este”, sarebbe interessante conoscere la posizione del futuro segretario Montecatini rispetto a quel patto e negli intrighi politico-dinastici così ben illustrati dalla Graziosi. E comunque, a prescindere da ulteriori considerazioni, mi pare fondamentale che si sia iniziato a sbarazzare il campo dall’ingombrante fardello positivistico della congenita follia (sul quale fardello mi permetto anche di rimandare all’introduzione del mio *L’onorato sassò*).

Tuttavia la solerzia con cui l’autrice ha indagato le fonti storiche e cronachistiche pare per altri versi averla condotta a una certa unilateralità di giudizio e a una certa rigidità interpretativa. La seconda parte del volume (pp. 65-161), dedicata appunto all’analisi dell’opera e ai riscontri testuali, mi pare di fatto la più debole e assai discutibili certi assunti della lettura, che tendono ad appiattire la ricchezza del testo tassiano sulle contingenze della cronaca politica e cortigiana. Poco convince l’idea che nella figura del Satiro il Tasso abbia voluto rappresentare certi costumi della vecchia corte ferrarese dei tempi del duca Ercole, vedendovi così un “Satiro aristocratico, turbolento, libertino”, intento a rivendicare “l’antichità dell’educazione cavalleresca ferrarese alla guerra e all’assalto che si era espressa per lungo tempo nell’etica e nell’estetica dei tornei, ben diversa dalle moderne delicatezze cortigiane dei costumi”.²⁰ Ancor meno persuasiva è la nuova interpretazione che viene data dell’assunto concettuale del coro dell’atto primo e della contrapposizione tra Amore e Onore colà svolta. “La mitizzazione di una società retta da vincoli amorosi di fratellanza che rendono inutili i vincoli delle leggi, come nell’età dell’oro, era in quegli anni uno dei punti-forza della polemica ferrarese contro la Toscana medicea”;²¹ e inoltre “illegittimi, bastardi, amore libero, eros naturale non erano in quel momento solo un utopico vagheggiamento contro le restrizioni della morale posttridentina, ma un problema giuridico e dinastico essenziale per la casa d’Este”. E dunque la contrapposizione tra Arcadia e Corte sarebbe in realtà da leggere come contrapposizione tra la corte “pastorale” del duca Alfonso II e quella “mercantile” dei duchi medicei: “Era quella dei Medici la corte mercantile d’Italia in cui a sancire legami matrimoniali e a procurarsi riconoscimenti d’onore uscivano fiumi d’oro dalle casse. Mentre quella estense restava una corte-famiglia legata alla terra e all’agricoltura, tendenzialmente pastorale”.²² Nella polemica tassiana contro “onore”, sostiene la Graziosi, si è visto a torto “un inno a una libertà amorosa vissuta anarchicamente al di fuori delle norme”, perché ben altrimenti “anche a Ferrara, come in tutte le corti dell’epoca, la parola «onore» evocava pacchetti no-

²⁰ GRAZIOSI 2001: 117.

²¹ EAD.: 60.

²² EAD.: 76.

zionali complessi legati alla fama e alla gloria più che all'eros".²³ Per quel che posso intendere di "pacchetti nozionali", resto convinto che sia vero esattamente il contrario, e credo che la tradizione delle 'riscritture' di *Aminta*, dal Guarini in poi, dimostri inequivocabilmente che non soltanto la polemica contro "onore" fu sempre letta in chiave erotica, ma che alla rivendicazione della naturalità di eros erano annesse implicazioni di spregiudicatezza speculativa che produssero sollecite e impegnative confutazioni.

L'ampiezza e la ponderata accuratezza dello studio della Graziosi ripropongono su più solide basi il tema del rapporto della favola tassiana con la corte ferrarese e indirizzano a una valutazione opposta a quella della spensierata levità rivendicata dai sostenitori della 'cortigianità' dell'*Aminta*, ma anche in questo nuovo caso il rischio in cui si incorre è quello di appiattire sulla contemporaneità il contenuto di un'opera la cui ricchezza va ben oltre quanto il Tasso poté anche inserirvi come accessorio per compiacere chi lo poteva comandare. E credo proprio che questo sia il punto da non perdere di vista, ovvero la distinzione tra quanto nell'opera è accessorio (il cui disvelamento è però necessario e quanto mai meritorio per chi vi riesce) e quanto vi è essenziale. Polemizzando con una mia affermazione, la Graziosi si chiede: "È forse possibile interpretare un testo senza sapere nulla di quella corte come se fosse stato scritto per un cerchio di serafini?".²⁴ Certo che no! ma veramente, rigettando l'immagine del Tasso come "poeta cortigiano", io ho sostenuto che mi pareva improponibile l'idea che scrivendo l'*Aminta* "il Tasso avesse di mira soltanto il pubblico contemporaneo e non pensasse di sé quel che nel *Malpiglio* scriveva dell'opera del Castiglione, e cioè che suo intento non fu quello di «scrivere agli uomini de' suoi tempi solamente» e che «la bellezza de' suoi scritti merita che da tutte l'età sia letta, e da tutte lodata»".²⁵ E non mi pare di aver invocato nessuna celeste cerchia.

Indispensabile per avviare un processo di revisione della biografia del poeta, che è senz'altro una delle questioni più urgenti per gli studi tassiani, il lavoro della Graziosi ci fornisce quasi tutti i ragguagli necessari a intendere le implicazioni allegorizzanti della favola e le contingenze occasionali che fornirono materia alle invenzioni della rappresentazione; tuttavia l'opera non si esaurisce in tale materia e in tali invenzioni e ad essa, al pensiero filosofico che il Tasso vi espresse guardarono da subito Giordano Bruno e il pensiero libertino del Seicento, guardarono poi gli arcadi italiani e gli illuministi francesi e non vi è dunque ragione di conservare i paraocchi della modernità romantica per negare interesse a

²³ EAD.: 72.

²⁴ GRAZIOSI 2001: 28.

²⁵ CHIDO 1998: 7.

quanto è più essenziale nello svolgimento concettuale dell'opera. La "ri-lettura" dell'*Aminta* recentemente proposta da Antonio Corsaro²⁶ punta proprio a tale svolgimento e partendo da una constatazione simile a quella espressa al meglio da Gigliucci ("La storia della favola pastorale come genere è probabilmente la storia della più affascinante autoriflessione della poesia d'amore occidentale. [...] La trasposizione drammaturgica consente, attraverso il passaggio dall'io lirico onnipotente alla pluralità dei personaggi, di pensare la tradizione poetica amorosa 'in gioco', di trascinarla nel rischio del confronto fra *personae* e nell'evoluzione di una storia"),²⁷ giunge a una conclusione radicalmente opposta affermando che un'analisi della pastorale tassiana e della concezione di Amore in essa celebrata non può lasciare dubbi sul fatto che "niente del testo rinvii al Dio cristiano": il "platonismo vulgato" del petrarchismo, la cui elaborazione teorica Corsaro individua nella concezione dell'amore espressa negli *Asolani* e nel *Cortegiano*, rappresentava il sentimento amoroso "come ascesa dell'individuo dal desiderio fisico all'unione dell'anima con la mente dell'universo dove risiede la bellezza divina. In Bembo, e pure in Castiglione, la meta coincideva con la contemplazione di un Dio quanto più possibile cristianizzato, e a quella improbabile collusione aderiva la parte essenziale della lirica amorosa cinquecentesca nel suo cammino attraverso la caduta e l'ascesa, l'errore e il peccato, nella complessiva sintonia con la morale cristiana della colpa, della sofferenza, dell'espiazione, infine della ricerca e del ricongiungimento con Dio".²⁸ A questa concezione Tasso oppone quella dell'Eros cosmogonico cui facevo riferimento nel mio studio di vent'anni orsono e che Corsaro pone come "divinità" che "presiede" al mondo pastorale, definendola in questo modo: "non sostanza separata né obiettivo trascendente dell'anima, bensì natura immanente alle cose". Nel più ampio quadro di una complessiva riflessione sull'"incredulità" religiosa del Tasso, ricca di spunti interessanti ma con talune inesattezze²⁹ e passaggi poco concludenti,³⁰ il discorso di Corsaro

²⁶ Cfr. CORSARO 2003. Devo confessare un certo imbarazzo nel trattare del libro di Corsaro, ove trovo ripresi molti degli argomenti da me svolti in passato e addirittura ripetute talune costellazioni di citazioni addotte a fonti del coro dell'età aurea senza che mai vengano citati i miei scritti: spiace che le pubblicazioni del Centro Studi Tassiani, editore dei miei contributi sia in rivista sia in volume, siano così poco tenute in conto, e persino da coloro che si dedicano con costanza a studiare proprio tale poeta.

²⁷ GIGLIUCCI 2004: 9-10; ma cfr. anche: 35-36.

²⁸ CORSARO 2003: 178.

²⁹ A p. 126 Corsaro suppone che il Tasso avesse "probabilmente incontrato a Urbino" Girolamo Muzio facendo di questi un tramite per la conoscenza della trattatistica rinascimentale, da Machiavelli in poi, ma ben più che di un incontro si trattò: il Muzio, precettore del principe Francesco Maria, fu l'insegnante di let-

ripropone in chiave oppositiva il rapporto tra Corte e Arcadia individuando nell'*Aminta* una sorta di ben dissimulata perorazione anti-cristiana: producendo nella mente dello "spettatore cortigiano" la più piena "identificazione fra il mondo rappresentato e il suo proprio", Tasso trasmetteva con maggior forza il "messaggio [...] di un'idea panteistica di Amore causa e principio dell'Universo, vicenda eterna di contrasti inscritta in un ordine cosmico provvisto di leggi e meccanismi propri, indifferente a un ordine divino in quanto esso stesso divinità",³¹ e in tal modo "il cantore di corte dispiegava dunque al suo pubblico una vita amorosa sullo sfondo di una divinità immanente, in assenza di un Dio cristiano".³²

Molto consonante con le mie riflessioni intorno all'*Aminta*, la rilettura di Corsaro si muove nella medesima direzione anche riguardo alla necessità di interrogare complessivamente i reperti del genere per cogliere maggiori lumi sull'importanza e il significato della pastorale tassiana, aggiungendo così a quanto scrissi sulle opere cronologicamente collocate "tra l'*Aminta* e il *Pastor fido*"³³ un'interessante illustrazione della "fedeltà essenziale al Tasso" nelle *Pompe funebri* di Cesare Cremonini ove il "modello pastorale" è usato come "veicolo privilegiato per l'esposizione della sua concezione della vita amorosa in relazione a quella naturale".³⁴ Da

tere del Tasso e, in quanto propugnatore di un poema sulle Crociate che fu tra i suoi numerosi progetti letterari e che venne da lui abbandonato non appena entrò nella sfera di interessi del Tassino, ebbe certamente assai più importanza di quanto qui si suppone nella formazione di Torquato; le stesse spiritose allusioni alla "bacchettone-ria" del Muzio andrebbero più diffusamente illustrate, ma non certo in questa sede. A p. 185 inoltre Corsaro ripete l'errore, già di altri, di leggere la frase di Tiberio Almerici sulla "novità del Coro fra ciascun atto" nel suo entusiastico resoconto della rappresentazione pesarese dell'*Aminta* del carnevale del 1574 come prova dell'assenza dei cori nella prima rappresentazione ferrarese del 1573. L'Almerici non fu a Ferrara per la 'prima' e la sua osservazione sulla novità dei Cori va riferita al complesso della tradizione della pastorale ferrarese e non rispetto a una prima rappresentazione cui non potette assistere: i cori sono una "novità" non perché non ci fossero nella prima rappresentazione, cosa che a me pare dubbia e tutta da dimostrare, ma perché non sono presenti né nel *Sacrificio* del Beccari né nello *Sfortunato* dell'Argenti; costituiscono cioè un'innovazione nel genere.

³⁰ Non condivido affatto "il senso di vaga delusione cui si approda - secondo Corsaro - al momento di verificare la sostanza dell'incredulità del Tasso" (p. 95): a me pare che Tasso fosse assai ben capace "di trarre il grande respiro innovativo" dell'alessandrismo e del materialismo pomponazziano, ma fosse altrettanto consapevole delle mutate circostanze politiche e della necessità di una scrittura prudente e reticente, che richiede di conseguenza interpreti vigili e occhiuti.

³¹ CORSARO 2003: 185.

³² CORSARO 2003: 198.

³³ Cfr. CHIODO 1998.

³⁴ CORSARO 2003: 216.

parte mia ho continuato a perseguire tale indirizzo di indagine promuovendo la pubblicazione delle cosiddette ‘favole ferraresi’ (il *Sacrificio* del Beccari, l’*Aretusa* del Lollo, lo *Sfortunato* dell’Argenti)³⁵ e curando personalmente l’edizione delle due favole (l’*Alceo* dell’Ongaro e la *Filliria* del Vida)³⁶ che mi sono parse le più prossime al modello aminteo tra le numerose edite tra il 1573, anno della ‘prima’ del capolavoro tassiano, e il 1589, anno della pubblicazione del *Pastor fido* guariniano. Inoltre ho progettato e avviato un lavoro di censimento e catalogazione critica delle favole pastorali conservate in una ricca Collezione Teatrale custodita presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino; progetto che renderà disponibile in rete i testi (tramite fotografie digitali delle stampe antiche) e ogni genere di informazioni relative a oltre un centinaio di opere.³⁷ La più ampia conoscenza del genere nel suo complesso è indispensabile per cogliere nel confronto la grandezza dell’ingegno tassiano, ma anche per comprendere quanto egli abbia rivoluzionato rispetto alla tradizione del genere il rapporto dialettico tra Corte e Arcadia influenzando profondamente sullo sviluppo del pensiero filosofico dei secoli successivi. Non si vuole certamente negare che la favola pastorale sia spettacolo quant’altri mai cortigiano o negare che sia vero che “la società arcadica del dramma pastorale prevede la gerarchia delle classi”,³⁸ ma è necessario intendere che la portentosa invenzione dell’*Aminta* ha tra i suoi prodigi la capacità del Tasso di elevarsi al di sopra dei propri contemporanei non soltanto per la grazia del verseggiare o per l’incanto delle immaginazioni poetiche: tale incanto procede anche dal concerto di idee che lo sostanziano e lo sottendono. Nel rapporto del Tasso con la Corte non c’è in *Aminta* ambiguità, ma un esercizio sublime di difesa della propria indipendenza di giudizio. Altri ha individuato nel gesto del barone di Münchhausen che scampa dal naufragio afferandosi per il codino l’emblema del paradosso dell’essere ‘dentro le cose e fuori da esse’ cui deve tendere il pensatore materialista: tale gesto può egualmente raffigurare il “portento” che Carducci riconobbe nell’*Aminta*, il prodigio di un’opera che realizza l’auspicato paradosso, dentro la Corte e fuori da essa, o meglio, ben al di sopra di quelle effimere contingenze su cui pure l’autore esercita il proprio ingegno.

³⁵ *Favole* 1999.

³⁶ *Favole* 1998.

³⁷ Il lavoro affidato alle cure di Andrea Donnini è consultabile in rete al sito www.sursum.unito.it.

³⁸ DI BENEDETTO 1996.

IL 'SUPERCILIO' DI MOPSO NON CELA SPERONI:
ALLE RADICI DI UN EQUITIVO, CON QUALCHE RIFLESSIONE

Nei versi finali della II scena dell'*Aminta*, il dialogo tra Tirsi e Aminta, il giovane viene a citare come "giusta cagione" del suo sconforto e della sua rinuncia a sperare nel felice esito della sua passione d'amore l'autorità di Mopso; Tirsi lo conforta e, negata veridicità alle parole di quegli, conclude con uno di quei ghiribizzi paronomastici disseminati con una certa frequenza nell'opera e più in generale nei versi tassiani: "dèi bene sperar, sol perché ei vuole / che nulla sper".¹ È soprattutto sul fondamento di questi versi e sull'insistita ripetizione del verbo 'sperare' che i commentatori hanno proposto l'identificazione di Mopso in Sperone Speroni, supponendolo malevolo e invidioso detrattore della grandezza poetica del Tasso e responsabile di quell'"affascinamento" che Tirsi lamenta parlando col giovane amico (v. 645). Dalle antologie scolastiche alle più accreditate edizioni commentate della favola tale identificazione tiene il campo senza più essere messa in discussione o quasi, benché vi osti una considerazione tanto ovvia quanto ineludibile: lo Speroni non aver soggiornato mai, se non per pochi giorni, presso la corte ferrarese.

L'identificazione Mopso-Speroni merita invece di essere senz'altro discussa, poiché si fonda su un banale equivoco, stancamente ripetuto dai vari commentatori senza mai risalire alla fonte primaria. Ma vediamo di procedere con ordine, con l'aiuto della nota redatta da Bruno Maier per una delle più diffuse edizioni della favola,² anche più volte replicata nella non mai abbastanza lodata collana B.U.R. Riporto estesamente la chiosa, esemplare per chiarezza e compendiosità:

secondo i commentatori dell'*Aminta*, a partire dal Menagio [...] e secondo i biografi del Tasso a partire dal Serassi [...], sotto questo personaggio si celerebbe il letterato padovano Sperone Speroni degli Alvarotti (1500-1588), autore di *Dialoghi* di vario argomento, della tragedia *Canace* (1546), di un *Dialogo della lingua* e di numerose opere di retorica e di critica, fondate su una posizione di rigido e ortodosso aristotelismo. Nella prima stesura dell'*Aminta*, destinata alla rappresentazione ferrarese del 1573, e in alcune delle prime edizioni della "favola" anteriori alla seconda edizione aldina del 1581, mancava l'episodio di Mopso [...]. L'episodio di Mopso, scrive il Sozzi, "compare, scompare e riappare nei testi ... a seconda

¹ In attesa della nuova edizione critica cui attende Paolo Trovato cito il testo dell'*Aminta* dall'edizione Sozzi.

² Nel primo volume delle *Opere* MAIER.

del vario volgere degli umori del Tasso nei confronti dello Speroni [...]; e l'epistolario del poeta documenta benissimo lo svolgersi di questi umori" [...]. A noi basterà ricordare che lo Speroni fu uno dei più severi e malevoli critici della *Liberata*, nel periodo in cui il poema, dal 1576 in poi, circolava tra i dotti, ai quali il medesimo Tasso si rivolgeva per consigli e suggerimenti.

Nella ricostruzione del Maier dunque tre sono le autorità su cui si fonda il riconoscimento dello Speroni nel personaggio di Mopso: il Menagio, il Serassi e Bortolo Tommaso Sozzi. Partiamo da quest'ultimo. Nei suoi interventi sulla questione³ nessun argomento è addotto a prova dell'identificazione, ma, data questa per acquisita, sulla base di essa vengono svolte considerazioni di carattere critico e filologico sulla presenza dell'episodio di Mopso nelle varie redazioni della favola, concludendo nel modo già citato dal Maier e costruendo una sorta di romanzetto, "sulla scorta dell'epistolario" tassiano ma con non poche forzature, volto a illustrare la pretesa umoralità del Tasso nei confronti dello Speroni, umoralità, è inutile dirlo, addotta come indizio della presunta malattia psichica in corso di evoluzione. Che i rapporti tra il Tasso e lo Speroni non fossero quelli disegnati nelle pagine del Sozzi ha contribuito a chiarirlo un recente scritto di Antonio Daniele,⁴ che ne fornisce una ricostruzione molto più veridica, attenendoci alla quale possiamo senz'altro giudicare del tutto priva di fondamento l'invenzione narrativa del Sozzi. Il Daniele, che peraltro mostra di non credere che in Mopso sia raffigurato lo Speroni,⁵ individua nella disputa concettuale intorno alla opposta valutazione del poema virgiliano la vera ragione della "contesa tra i due letterati", in cui comunque l'atteggiamento del Tasso è quello di chi "riverisce e riconosce l'autorità dello Speroni, ne cerca il giudizio come di un maestro, lo desidera e insieme lo teme".⁶ Rispetto allo Speroni il Tasso si comportò insomma come un discepolo che progressivamente acquisiva indipendenza di giudizio, emancipandosi dall'eccessivo rigorismo di un tutore che tendeva, non per malanimo ma per una certa qual ombrosa congenita alterigia, a eccedere quei "termini di consigliere" oltre i quali, come scrisse in una ben nota lettera allo Scalabrino (*Lettere* n. 71), il Tasso non tollerava intrusioni: nulla a che vedere con il ritratto di Mopso, con l'"amichevol

³ Cfr. SOZZI 1954; in particolare le pp. 44-49. La *Nota sull'episodio di Mopso e sull'epilogo dell'Aminta*, pubblicata in "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (CXXVII - 1950; fasc. 380: 485-486), è importante soltanto per le considerazioni relative all'*Amor fuggitivo*.

⁴ Cfr. DANIELE 1998: 177-195; l'articolo originale, *Torquato Tasso e Sperone Speroni*, si legge in "Padova e il suo territorio", 57 (1995): 24-29.

⁵ IDEM: 184: "prove certe di quest'identificazione non esistono".

⁶ IDEM: 188.

ghigno” (proprio il burbero Speroni!) di chi ha “la fraude nel seno” e addirittura il “rasoio” nascosto “sotto il manto”. Siano comunque stati quelli che si vogliono i rapporti tra i due letterati, quel che è certo è che il Sozzi non fornisce alcun dato utile a provare che in Mopso sia raffigurato lo Speroni, rimandando in proposito sempre e soltanto alla trattazione del Solerti, prossima tappa di questo viaggio a ritroso tra i commenti dell’*Aminta*.

Al v. 219 della favola,⁷ cioè quello in cui è primamente citato il personaggio di Mopso, il Solerti interviene con una nota assai ampia, che presenta anche un importante codicillo sul quale tornerò in seguito, ma evita di esprimere un’attribuzione in via definitiva, insistendo soprattutto sulla certezza che l’episodio sia realmente “autobiografico” e che esso sia stato “aggiunto più tardi alla pastorale” per concludere: “Con lo Speroni, nel quale la tradizione fermata dal Menagio e dal Serassi vuol riconoscere *Mopso*, ci fu un po’ di malumore nel 1576, e nel 1581 appunto, ed è vero che il T. lo vide a Padova nel 1571 proprio poco prima di recarsi alla corte ferrarese, e allora lo Speroni poté tentare di dissuaderlo dall’andata, quantunque egli stesso fosse in ottimi rapporti con gli Estensi”.⁸ Nessun argomento di prova dunque, ma il tentativo di giustificare l’attribuzione tradizionale “fermata dal Menagio e dal Serassi”, che pure viene citata con qualche riserva, tutt’altro che immotivata. Se non che anche nell’opera del Serassi non è dato reperire alcun argomento probante, ma una generica ricostruzione secondo la quale con l’inserzione del personaggio di Mopso nel testo dell’*Aminta* si consumerebbe una sorta di vendetta da parte del Tasso che, avendo egli stesso insistito presso il duca Alfonso II affinché invitasse a corte lo Speroni in occasione della pubblica lettura di alcuni canti della *Liberata*, dovette poi subire le critiche del padovano che “se ne stette a sentir questa recita con molta freddezza”,⁹ osservazione che già di per sé contrasterebbe con il ritratto di chi esibisce pubblicamente “melate parole” covando invece il tradimento “nel seno”. In una nota in calce infine il Serassi dà conto dell’*authoritas* su cui egli fonda l’identificazione Mopso-Speroni, e scrive: “Lo stesso Menagio (*Annot. all’Aminta*, p. 188), approvando il parere del Sig. Giovanni Cappellano, conobbe che il Tasso per Mopso intendeva lo Sperone”.¹⁰ Insomma, ogni commento, alla fin fine, rimanda come fonte primaria alle *Annotazioni* del Ménage, ma, e qui sta una sorpresa che ha dell’incredibile, nella nota all’episodio di Mopso redatta dal cruscante francese si trova scritto esattamente il contrario, perché, dopo aver citato l’ipotesi del Chapelain che vole-

⁷ L’edizione del Solerti (Torino, Paravia, 1901) è stata di recente riproposta, a cura di Andrea Gareffi, in anastatica: cfr. *Aminta* SOLERTI.

⁸ *Aminta* SOLERTI: 194n.

⁹ Cfr. l’edizione anastatica della *Vita* a cura di Daniele Rota: *Vita* SERASSI: I 195.

¹⁰ *Vita* SERASSI: I 196n.

va in Mopso raffigurato lo Speroni,¹¹ il Ménage conclude respingendola. Dal momento che parrebbe che ben pochi si siano mai presi pensiero di leggerla fino alla conclusione, riporto per intero la nota di Egidio Menagio:

Crede il S. Giovan Capellano, *D'alta lingua Maestro, e d'alti versi, Pien di Filosofia la lingua, e 'l petto*, che per quel Mopso habbia inteso il Tasso di Speron Speroni, uno de' suoi Malevoli, sì come chiaramente si comprende da queste parole d'una Lettera del detto Speroni al Cavalier Felice Paciotto: *Laudo voi infinitamente di voler scrivere della Poetica, della quale interrogato molte fiate dal Tasso, e rispondendogli io liberamente, sì come soglio, egli n'ha fatto un Volume, e mandato al Signor Scipion Gonzaga per cosa sua, e non mia: ma io ne chiarirò il Mondo*. E da quest'altre ancora d'un'altra Lettera al medesimo Felice Paciotto: *Dal Signor Scipione non spero, che habbiate nulla, perché a mostrar quello, che si usurpa quel pazzo* (intende di Torquato), *si aspetta ch'io mora. Ma io gli dissi nella Minerva, che tutto era mio, e senza vedere i suoi scritti, profetizai che 'l suo Poema non saria scritto coll'artificio da lui notato, segno che l'arte non era sua*. Crede anche il detto S. Capellano, che per Mopso habbia potuto intendere il Tasso di Francesco Patrici, un altro de' suoi Invidiosi, come si comprende altresì dal libro, ch'egli scrisse contra la Gierusalemme, intitolato *Parere del S. Francesco Patrici in difesa dell'Ariosto*. Sia che si voglia, si lamenta il Tasso, in quella sua bellissima, e lunghissima Lettera al Duca d'Urbino, de' suoi Emuli, ed Invidiosi: ma più che di ciascun altro d'un certo, che chiama *Sofista*, ed a cui rimprovera *la severità del ciglio Filosofico*. Il che m'è parso da notare per ragion di queste parole, che qui nel nostro Aminta seguono, *con quel grave suo supercilio*: benché ciò che in quella lettera dice di quel Sofista, e della severità del suo ciglio Filosofico, non si possa intender dello Sperone: parlando il Tasso in quel luogo d'uno, che nella Corte di Ferrara si tratteneva. Ora, lo Sperone stette sempre in Padova, la cui privata Camera, mentre ivi Torquato studiava, era solito di frequentare; non meno spesso, e volentieri, che le pubbliche Scole; parendogli, che gli rappresentasse la sembianza di quel Liceo, in cui i Socrati, ed i Platoni haveano in uso di disputare, sì come lui stesso lo scrive nel primo de' suoi Discorsi Poetici. E ciò agevolmente mi fa credere, che non habbia qui inteso per Mopso di Speron Speroni, havendo scritto, e li suoi Discorsi Poetici, ed il suo Aminta quasi nel medesimo tempo.¹²

Il pilastro che reggeva tutto l'edificio della tradizione che attribuisce a Mopso le fattezze dello Speroni crolla così in un sol colpo: non soltanto il Ménage non avalla tale identificazione e anzi la contesta, ma individua un'ipotesi interpretativa completamente diversa, fondata sull'analogia tra

¹¹ Devo confessare di non aver saputo rintracciare il luogo ove lo Chapelain esprime tale opinione (comunque non reperito nell'ottima edizione degli *Opuscles critiques*, Paris 1936); non è da escludere che il Ménage riferisca il contenuto di dotte conversazioni tenute col medesimo.

¹² *Aminta* MENAGIO: 188-189.

le espressioni di quell'episodio della favola e le rimostreanze affidate alla lettera al duca d'Urbino (*Lettere*, n. 109). È stupefacente che il Serassi, principale riferimento per i successivi commentatori che non ritennero necessario risalire direttamente al Ménage, non abbia tenuto conto di tale indicazione, poiché proprio nella sua *Vita* alla polemica contro il "Sofista" citato in quella lettera si dà ampio risalto e tra i maggiori vanti del suo lavoro egli ritenne quello di aver risolto l'enigma del personaggio che si celava dietro quell'espressione. Con evidente soddisfazione ne scrisse ad esempio all'abate Girolamo Baruffaldi, prefetto della biblioteca ferrarese, al quale si rivolse per avere notizie del famoso codice posseduto dallo zio omonimo: "Dopo molte ricerche m'è riuscito di trovare finalmente chi era quel sofista, cavillatore e poco amico del Tasso, di cui egli tanto si lamenta particolarmente in quella lunga lettera scritta al Duca d'Urbino, che incomincia: Se ben io non cedo ecc. Sappia che questi fu il Dottor Antonio Montecatino, Filosofo e Giureconsulto di gran nome, ed uno dei più reputati consiglieri del Duca Alfonso".¹³ A tale riconoscimento egli dedicò poi una lunga nota in calce nella pagina della *Vita* in cui lo dichiarò. In essa cita la lettera in cui il Tasso si lamenta "altamente d'un Filosofo della Corte di Ferrara, considerandolo come principal autore della sua disgrazia" e nota che "il Filosofo della Corte era appunto in quel tempo il Montecatino"; inoltre ricorda come in una lettera del Saccati al Tasso il "Sofista" venisse chiamato "dottor Antonio" e infine esser noto come il successore del Pigna, e cioè il Montecatino, fosse ancor più malevolo nei confronti del poeta; e dunque conclude: "sicché non resta dubbio alcuno, che per questo o Filosofo, o Sofista non s'abbia da intendere il Montecatino".¹⁴

Se il supercilioso filosofo della lettera al duca d'Urbino, che venne dal Tasso indicato come principale responsabile dell'ostilità del duca Alfonso nei suoi confronti, è la medesima persona ritratta, "con quel grave / suo supercilio", in Mopso, ecco allora risolto una volta per tutte l'enigma: l'identificazione in Antonio Montecatino è in effetti assai più congruente con la posizione di Mopso all'interno della corte ed è gravida di importanti conseguenze per la valutazione non soltanto di quell'episodio ma dell'impianto generale della favola. Ma prima di analizzarle, torniamo a quel codicillo della nota solertiana prima citato, poiché a quell'esponente della tanto denigrata scuola storica va reso atto di aver letto con molta più attenzione di tutti i suoi successori l'annotazione del Ménage. Scrive dunque il Solerti: "Non a torto anche, mi pare, il Menagio raffrontò il sapiente del *grave superciglio* (v. 225), con *la severità del ciglio filosofico* del *maligno consigliere*, frase adoperata dal Tasso (*Lettere*, I, n° 109, p. 278 e 281)

¹³ La lettera, custodita nell'Archivio Serassi della biblioteca Angelo Mai di Bergamo, è citata in ROTA 1996: 233.

¹⁴ *Vita* SERASSI: I 261n.

per indicare il Montecatini, contro il quale più duraturi furono i sospetti e più acerbe le ire del poeta. Ma cfr. Carducci, *Op. cit.*, p. 88-91”.¹⁵ Curiosamente dunque il Solerti vide che il Ménage muoveva in altra direzione, ma non ebbe l’ardire di scontentare il Carducci, tenendosi fermo a quella tradizione che, paradossalmente, egli stesso ancora dichiarò “fermata dal Ménage e dal Serassi”. Chi volesse poi verificare l’opera carducciana citata, potrà leggere le pagine dell’operetta *Su l’Aminta di T. Tasso saggi tre*: una lettura certamente proficua poiché, per quel che vale il mio giudizio, il Carducci fu il miglior prosatore del nostro Ottocento, ma di ben poco edificante esempio di quel rigore di studi che pur tante volte in altre occasioni l’autore mostrò: “Lasci, lasci il buon Solerti alla gogna quel noioso Mopso, o prima o poi ch’è ci fosse legato. Non è permesso oltraggiare impunemente i grandi morti, come lo Speroni avea già fatto con l’Ariosto”.¹⁶ Ma l’antipatia del Carducci per Speroni non potrà ancora oggi impedire di riconoscere la validità dell’intuizione del Ménage e quindi di esaminare più in dettaglio le somiglianze del tratteggio caricaturale con cui è presentato Mopso nell’*Aminta* e il “filosofo” nella lettera al duca d’Urbino. Nella favola Mopso “vende a’ mal accorti con quel grave / suo supercilio” degli “sciaurati pronostichi infelici”, che fortunatamente “non han mai effetto”; nella lettera al duca d’Urbino, il “filosofo”, personale nemico del Tasso a corte, vien detto aver acquisito “opinione d’altissimo valore” grazie alla “fama divulgata con molto artificio da’ suoi seguaci”, nonché a “molto maturati ragionamenti (a’ quali egli si lasciava condurre quasi sprovveduto, gonfiandosi de l’applauso de’ cortegiani e de l’aura popolare)”, ma “sovra tutto da la severità del ciglio filosofico, sovra il quale, non altrimenti che ’l cielo sopra Atlante, pareva che l’onor del duca e ’l ben publico fusse appoggiato”. Il seguito della lettera conferma che non certo dello Speroni si tratta, poiché se potrebbero anche giustificare un tale sospetto le allusioni a censure e critiche a composizioni tassiane lette ancora “non perfette e non intere e non viste” (e perciò “censurate da quel sofista ... filosofo dire volsi (sempre qui erro), che già molti anni sono andava apparecchiando arme contra me, e raccogliendo veleno, e infettandone mezza Italia; accioché tutto da tutti fosse contra me in un tempo medesimo vomitato”), il fatto che tali letture siano rese possibili da un illegittimo controllo della corrispondenza (“le lettere mie, che con industria degna di filosofo era solito d’aprire e serrare, falsificando così forse il sigillo come già la filosofia avea falsificata”) riporta il responsabile all’interno della corte ferrarese. Ed ecco così che le ricerche del Serassi condussero ad Antonio Montecatino, che nel 1568 ebbe la cattedra di filosofia nello Studio ferrarese e che dunque in città era in quegli anni il “filosofo” per antonomasia (o “sofista” come a beffarlo lo a-

¹⁵ *Aminta* SOLERTI: 195n.

¹⁶ CARDUCCI 1896: 91.

postrofa il Tasso) e che nel 1572 (un anno prima dell'*Aminta*!) commentò il terzo libro del *De anima* aristotelico (commento che andò poi in stampa a Ferrara nel 1576), raggiungendo l'apice della sua breve carriera accademica per passare poi alla politica come segretario di Alfonso II. Il "filosofo", che nella lettera è detto anche "ministro" del duca, è perciò inequivocabilmente il Montecatino e il fatto che il Tasso ne individui il connotato saliente nella "severità del ciglio filosofico" rende il suo ritratto assai vicino alla figura di Mopso. Della sua competenza in materia filosofica, tanto irrisa dal Tasso, offre autorevole testimonianza Bruno Nardi, che riconosce nella sua opera "un moderato averroismo colorito di riflessi platonici" e, dopo aver notato che gli "intrighi della corte ferrarese" presto "lo allontanarono dagli studi", lo liquida definendolo "modesto ruminatore di mal digeste dottrine altrui".¹⁷ Non pare dunque vaneggiante il Tasso quando definisce il segretario ducale "filosofo di nome e d'abito" ma "sofista d'ingegno, ed ippocrita di costumi"; né lo si può considerare vanaglorioso quando afferma di averlo fatto cadere dall'"opinione di altissimo valore" artatamente acquistata in corte: e la caricatura di Mopso potrebbe senz'altro essere uno dei mezzi con cui il Tasso si vendicò della sua malevolenza.

A questo punto però lo studioso del Tasso non potrà vestire i panni di un novello Duca di Mantova di verdiana memoria e porsi alla ribalta cantando "Questo o quello per me pari sono", in nome di una pretesa influenza delle occasionali contingenze storiche sul giudizio puramente estetico: che sia Antonio Montecatino e non Sperone Speroni raffigurato in Mopso comporta conseguenze rilevanti. Innanzi tutto risarcisce il padovano, e con lui quei pochi che lo hanno studiato e non mai si sono rassegnati a vederlo raffigurato in un consigliere fraudolento (oltre al Daniele, si ricordi almeno Mario Pozzi), delle malevolenze scritte a suo riguardo con eccessiva superficialità e faciloneria; ma per riflesso allontana anche dal Tasso il sospetto, che ben sarebbe legittimo se Mopso fosse Speroni, di un'indole acutamente permalosa e pronta a sacrificare i debiti di riconoscenza sull'altare di una studiata e mordace irriverenza. Speroni fu tra i più grandi letterati della generazione seguente quella del Bembo e dell'Ariosto e precedente quella del Tasso; come tale andrebbe studiato con maggiore attenzione di quanto si sia fatto finora e in particolare il debito intellettuale contratto dall'autore dell'*Aminta* verso di lui andrebbe riconosciuto molto più profondo di quanto i dissapori e le dispute tra i due lascino intendere. Inoltre l'identificazione di Speroni in Mopso è talvolta servita ad affermare il distacco del Tasso dall'aristotelismo padovano (che peraltro nello Speroni non fu affatto così 'rigido' come è venuto in uso di dire), ma tanto è errata la premessa quanto falsa la conseguenza:

¹⁷ Cfr. NARDI 1958: 422-423.

il Tasso tenne ferma fino all'ultimo la propria fedeltà ai principi del materialismo aristotelico, appresi, prima ancora che nelle aule dello Studio pavano, nelle camere dell'abitazione dello Speroni. L'infatuazione del secolo passato per il neoplatonismo di ascendenza fiorentina ha portato, in una ingiustificata sopravvalutazione della portata del medesimo, a coinvolgere anche il Tasso in questa sfera di interessi, laddove la sua attenzione per l'opera platonica segnala, sulla scorta del tentativo di riprendere il progetto plutarco, la necessità di arricchire una tradizione di pensiero, l'aristotelismo appunto, le cui linee direttive non sono assolutamente in discussione.

Un secondo effetto conseguente dall'accertamento della infondatezza dell'identificazione dello Speroni in Mopso sta nella necessità di ridiscutere alcune acquisizioni della filologia tassiana, e in particolare l'affermazione che vuole l'episodio assente nella prima rappresentazione ferrarese del 1573. Tale presunta assenza è infatti provata dal Solerti con il seguente argomento: "lo Speroni poteva esserne informato, se non dagli amici, almeno recandosi egli a Ferrara, come accadeva di frequente, e come proprio accadde nell'autunno del medesimo anno 1573. Evidentemente l'episodio fu interpolato dopo, a sfogo d'animo offeso: e può in tal modo riferirsi tanto allo Speroni, quanto ad alcun altro fra coloro che il Tasso, già ammalato, credeva suoi nemici".¹⁸ Come si noterà, la logica dell'argomentazione è di per sé assai claudicante, ma, toltane la stampella dell'identificazione Mopso-Speroni, rimane atterrata del tutto. Non vi è insomma alcuna prova dell'assenza di tale episodio dalla rappresentazione del 1573 e, in assenza dell'autografo tassiano, sulla questione non è possibile esprimersi; o quanto meno è del tutto fuori luogo qualunque congettura che si fondi sugli spostamenti dello Speroni tra Padova e Ferrara e sui malumori reciproci tra i due letterati. Neppure la possibilità che Mopso sia invece Antonio Montecatino può essere decisiva nel risolvere con certezza la questione, ma indirizza piuttosto verso l'ipotesi opposta. Il Tasso potrebbe aver introdotto l'episodio nel 1581, quindi dopo la stampa draconiana e la prima aldina,¹⁹ per rendere pubbliche quelle rimostranze già privatamente manifestate nelle lettere da Sant'Anna indirizzate al duca Alfonso, a Scipione Gonzaga e al duca d'Urbino; dal momento che le accuse espresse nelle comunicazioni epistolari non furono tenute in conto alcuno dal duca Alfonso, egli avrebbe così inteso affidare al travestimento allegorico della finzione pastorale la protesta che ogni sua disgrazia fosse conseguenza della trama

¹⁸ *Vita* SOLERTI: I 167.

¹⁹ La stampa draconiana non vide il concorso del Tasso. Le due edizioni aldine recanti entrambe la data del 1581 sono precedute da due diverse dedicatorie: la prima, che introduce un testo non recante l'episodio di Mopso, data al 20 dicembre 1580; la seconda al 10 aprile 1581.

cortigiana ordita contro di lui dall'infido Segretario di Stato Antonio Montecatino.²⁰ Pare tuttavia molto più verisimile l'altra ipotesi: l'episodio essere stato presente nella primitiva redazione della favola rappresentata nel 1573 per venire poi dal Tasso censurato nel difficile momento seguito alla carcerazione, allo scopo di evitare qualsiasi motivo di irritazione da parte della Corte ferrarese; sfumate poi le speranze di liberazione, sarebbe stato ripristinato nella sua collocazione originale. La questione rimane insomma sospesa, ma il fatto che le più antiche versioni manoscritte della favola (quella del codice custodito all'Universitaria di Bologna datato al novembre del 1577 e quella all'Estense di Modena del marzo 1579) riportino l'episodio di Mopso fa decisamente propendere per la seconda ipotesi; e a questo punto ne discenderebbe la conseguenza più importante.

Infatti, se il quadro delineato risponde a verità, la scena rappresentata al cospetto della corte ferrarese sarebbe un attacco violento contro il Segretario del duca Alfonso, da poco subentrato al Pigna: l'invettiva contro il perfido Mopso non sarebbe insomma l'episodico frammento di un'innocua schermaglia letteraria, né la prova dello squilibrio psichico di un uomo indotto a vedere nemici ovunque. Nel personaggio di Mopso il Tasso avrebbe messo in caricatura, di fronte a un pubblico che tale irruzione poteva comprendere senza difficoltà, la figura politica più prestigiosa (toltone ovviamente il Duca medesimo, il cui potere non poteva però essere discusso) dello Stato; e a quella scena faceva immediatamente seguire il coro in cui si scagliava, in nome della legge di natura, contro "onore", dominatore delle corti. Contrariamente al giudizio tanto in credito in questo secolo (e dal quale già più volte ho dissentito),²¹ che vuole l'*Aminta* un'opera di evasione concepita per lusingare il pubblico cortigiano, alla luce di questa possibilità di identificazione la *vis* polemica dell'operetta appare anzi ai limiti della tollerabilità per quel pubblico; e così veniamo all'ultima considerazione che conseguirebbe dal riconoscimento in Mopso di Antonio Montecatino.

Le più accentuate discordanze nelle tre maggiori biografie tassiane riguardano le cause che portarono al conflitto con la corte estense e quindi prima alla fuga nel 1577 e poi all'imprigionamento nel 1579. Il Manso inventò in proposito la fandonia delle tre Leonore e dell'innamoramento per la sorella del Duca, causa scatenante la successiva 'pazzia' e le ripetute

²⁰ In verità nel 1573 la carica di Segretario di Stato era ancora formalmente ricoperta dal Pigna, che la tenne ufficialmente fino alla morte avvenuta nel 1575, ma di fatto le consegne erano già passate al successore designato, ovvero appunto il Montecatini.

²¹ In vari articoli che è superfluo citare qui, poiché tutti confluiti in CHIODO 1998.

te imprudenze commesse a corte, che culminarono nel mai chiarito eccesso che provocò l'intervento risolutivo del Duca e l'internamento in Sant'Anna: invenzione romanzesca che il Serassi dimostrò completamente falsa, ma alla quale tuttavia la temperie romantica non seppe rinunciare. Il Serassi dal canto suo, scandagliando più a fondo i documenti superstiti, riconobbe plausibile la denuncia del Tasso di una congiura ordita ai suoi danni per volere di Antonio Montecatino e ne ravvisò i complici in vari personaggi della corte, dagli umili servitori a persone di più considerevole rango, il Giraldini, il Patrizi, Orazio Ariosti. Gli elementi raccolti dal Serassi, le intuizioni nell'interpretazione di alcuni passi di lettere tassiane²² e le congetture da lui avanzate relativamente a particolari situazioni vissute in corte dal poeta sono molto convincenti, ma non furono sufficienti a prevalere sulla romantica infatuazione per la figura del genio reso folle da un amore impossibile a causa della distanza sociale dei soggetti interessati. Il Solerti infine, pur respingendo, in forza del suo 'positivo' rispetto del 'vero', il romanzo di Leonora, non volle riprendere in esame l'ipotesi della congiura cortigiana e si dedicò invece, nell'impazzare della moda frenologica, a leggere ogni episodio della vita del poeta come convergente verso l'esito finale di una pazzia alla quale era destinato fin dall'utero materno (e nemmeno il povero padre Bernardo fu risparmiato!). Le manie persecutorie divennero così il comodo espediente utile a spiegare ogni cosa e, grazie al buon Solerti, l'immagine vulgata di Torquato è ormai quella di un soggetto patologico la cui fragilità psichica, non più derivabile da ereditarie deficienze, viene attribuita alle "fatiche compositive del poema maggiore", alle disgrazie infantili, a turbe incestuose o a chissà quali altre diavolerie che mandano in solluchero i dilettanti di psicanalisi. In verità anche in questo caso, come in molti altri, la *Vita* del Serassi si mostra la più attendibile e, quando non pienamente documentata, assai più sensata nelle congetture e redatta senza quella nota di esibita ostilità verso il proprio oggetto di studio, che non soltanto è ben avvertibile nella vita solertiana, ma che sembra un dato costante nei lavori dell'età positivista, che forse intendeva tale disamore come segno del distacco 'scientifico' necessario ai fini di una valutazione aliena da ogni passione e perciò veramente obiettiva.

L'identificazione di Antonio Montecatino in Mopso ridarebbe vigore

²² Brillante è ad esempio la soluzione data all'enigma costituito dal nome di uno dei cortigiani che il Tasso addita tra i suoi nemici: "Per quanta diligenza io abbia usata, non m'è venuto fatto di scoprire chi fosse questo Brunello, non ne avendo neppur trovata menzione in altre scritture che in queste del Tasso; sicché dubito quasi che sia un nome finto, e che Torquato abbia con esso voluto additare uno de' suoi malevoli, noto già al Gonzaga e allo Scalabrino, alludendo peravventura al Brunello del Furioso, che fu quella buona e leale persona, che ognuno sa" (*Vita* SERASSI: I 259).

all'interpretazione offerta dal Serassi. Agli indizi da lui raccolti di un'effettiva persecuzione orchestrata ai danni del Tasso si accompagnerebbe ora l'indicazione del possibile movente: non una generica "invidia cortigiana", né un più specifico risentimento provocato dal ricco salario destinato al poeta dal duca Alfonso, ma un animoso desiderio di vendicare le offese patite, nonché di neutralizzare la pericolosità di un suddito poco ossequiente all'autorità costituita; ed è facile pensare che la caricatura posta in scena nella rappresentazione dell'*Aminta* fosse il più plateale estremo raggiunto in una sequenza di screzi che non è azzardato immaginare frequenti tra il Tasso e una schiera di personaggi da lui sentiti troppo inferiori (se non infimi) rispetto al proprio ingegno. Spirito incline al sarcasmo e alla beffa, secondo le prove già date di sé a Bologna e a Padova, è da presumere che il Tasso non sapesse rinunciare a esprimersi con tutta franchezza e a irridere la superciliosa pedanteria di un Montecatino o le fanfaluche ficiniano-platoniche di un Patrizi, giungendo col dileggiante ritratto di Mopso al culmine di un atteggiamento polemico, che è comunque altrimenti attestato, nei confronti del Segretario estense. Il Montecatino, per converso, non dovette essere la nobile figura di politico avveduto e corretto tratteggiata nel dramma goethiano come dialettico opposto del genio poetico tassiano: pubblicamente vinto dalla superiore intelligenza dell'avversario, avrebbe iniziato a tramare in segreto per gettare discredito su di lui, fingendosi suo estimatore presso il Duca, ma organizzando in realtà un'autentica congiura volta a rendergli intollerabile la vita a corte e nel contempo a presentarlo afflitto da manie persecutorie e da squilibri mentali.

Ma, infine, resta da chiedersi: sarebbe stata soltanto una gratuita inclinazione alla beffa a spingere il Tasso a una condotta che lo espose a quelle ritorsioni che ne avrebbero compromesso in futuro l'esistenza? Quando nel *Malpiglio* scrive che il *Cortegiano* del Castiglione è opera che "merita che da tutte l'età sia letta e da tutte lodata"²³ non esprime un generico elogio, ma la profonda convinzione che lo accompagnò al suo ingresso nella corte di Ferrara: non a caso nel dialogo Vincenzo Malpiglio reca la memoria delle discussioni che videro il Tasso impegnato a esaminare ed esporre il trattato del Castiglione, che evidentemente gli servì da guida nella nuova esperienza. L'amara constatazione che la più utile virtù della cortigianità fosse ai suoi tempi divenuta la "prudenza" maturò appunto nel corso della sua personale guerra contro i 'politici' della corte estense, il Pigna prima e il Montecatino poi. Fu una guerra condotta apertamente e senza le necessarie cautele, ma che pure doveva prefiggersi fini più alti di quelli del successo personale, che peraltro il Tasso già aveva pienamente conseguito. Il contrasto tra lui e Antonio Montecatino

²³ *Dialoghi*: II 548.

non è rappresentabile nei termini goethiani come dialettico conflitto tra poeta e politico, “nemici perché la natura non ha formato un solo uomo dei due”. Il cortigiano Tasso piuttosto non volle rassegnarsi alla nuova funzione prevista per il letterato nell’ambito della riorganizzazione politica dello Stato, né all’emarginazione del fare poetico nella sfera separata della ‘letteratura’, dimostrandosi anche in ciò pienamente erede della cultura che lo aveva preceduto. Contrariamente all’immagine ormai vulgata di una convinta adesione alla temperie nominata ‘manierismo’ (ma non mai definita), egli fu uomo del Rinascimento, legato a una prospettiva che vedeva nel primato poetico uno degli aspetti che concorrevano a comporre la figura dell’umana perfezione e che subordinava comunque il raggiungimento dell’eccellenza al fine del pubblico operare, almeno come retto consigliere del Principe se non come cittadino di una libera repubblica. Lo Speroni non era certamente tra i suoi nemici; al più un maestro troppo orgoglioso per riconoscere i personali progressi del discepolo.

LA VERITÀ DI "GIOIE" E "ARDORI":
STRATEGIE DELL'AUTOCOMMENTO ALLE RIME

Nella manualistica corrente, e ancor più in quella del secolo passato, il significato storico dell'esperienza lirica di Torquato Tasso era individuato nel prevalere nei suoi versi di una vena elegiaca e musicale che tendeva a superare il canone petrarchista nella direzione di un più sensuale erotismo e di una progressiva deviazione dalla misura del sonetto a quella del madrigale. Si trattava ovviamente di una considerazione critica consentanea alla costruzione ideologica del 'poeta cortigiano' e coerentemente giustificata in quella prospettiva. Se ne può confermare il giudizio 'carte alla mano', ovvero considerando la proposta lirica tassiana a partire dagli esordi in stampa delle sue raccolte liriche?

È ben noto il carattere piratesco delle prime edizioni aldine (1581 e 1582) delle opere tassiane, stampe che si presentano nel titolo come libri di *Rime*, ma che poi assemblano tutto quanto lo stampatore è stato in grado di cavare dalle carte trafugate al poeta; altrettanto nota l'operazione condotta nel 1582 dallo stampatore ferrarese Vittorio Baldini, che riuscì a proporre la vera 'prima' raccolta poetica tassiana, sufficientemente corretta nelle lezioni e sufficientemente organica nell'assemblaggio. Si trattava però di una *Scelta delle rime del sig. Torquato Tasso* operata da altri, e segnatamente dal Guarini, curatore per nulla occulto della raccolta, che effettivamente tendeva a privilegiare una linea melica e madrigalistica; insomma, il vero esordio lirico a stampa del poeta avvenne a un decennio di distanza dalla prima circolazione delle sue raccolte apocrife. Soltanto l'edizione mantovana Osanna del 1591 rappresenta l'idea di raccolta lirica con cui Tasso intendeva presentarsi in quell'agone in cui nel secolo già il padre Bernardo aveva giocato una parte importante della sua carriera letteraria. La stampa Osanna (non mette conto qui nessuna discussione sulla lettera dei testi e sul fatto che fosse più o meno giustificata l'insoddisfazione espressa in seguito dal poeta) si presenta, ad apertura di pagina, con un aspetto che ben poco ricorda la forma tradizionale del libro di rime petrarchista. Non mi riferisco al ben noto 'doppio amore', cioè al fatto che la raccolta vede celebrate in successione due diverse donne, prima Lucrezia Bendidio, poi Laura Peperara, ma all'aspetto grafico del volume, che presenta ogni componimento preceduto da un'estesa didascalia che illustra le circostanze dell'ispirazione e il significato della composizione e seguito da un ampio commento in cui sono indicate le fonti, eseguiti raffronti con i modelli imitati e dichiarati singoli passi.

Tale aspetto del libro di poesia aveva avuto degli antecedenti e, pre-

sumibilmente, sollecitato discussioni nei decenni precedenti, discussioni che Torquato doveva conoscere alla perfezione perché vi era stato coinvolto lo stesso padre Bernardo che, tra i numerosi motivi di scontento espressi nei confronti di Ludovico Dolce, al quale aveva affidato nel 1554 l'allestimento della propria raccolta di *Rime*, lamentava appunto la mancata inserzione delle didascalie in testa ai componimenti; mentre sei anni più tardi riconosceva più tollerabile un'edizione egualmente insoddisfacente curata da Girolamo Ruscelli perché vi fu almeno rispettata questa sua volontà.¹ In quella edizione le didascalie soddisfacevano fondamentalmente due esigenze: chiarivano circostanze e occasioni, e in certa misura la lettera stessa, di alcuni testi composti negli anni Venti e Trenta del secolo che sarebbero altrimenti risultati in larga parte incomprensibili; esibivano, soprattutto nei libri quarto e quinto, più vicini nel tempo alla data della stampa, l'oggetto dei componimenti encomiastici. Tali due esigenze erano quelle principali cui rispondeva in generale l'uso delle didascalie, raramente sviluppato in modo sistematico: ad esempio nelle stesse *Rime* di Bernardo Tasso i componimenti che le recano sono un'esigua minoranza.

Per quanto a me pare, la presenza delle didascalie è una sorta di segnale di allontanamento dal modello del petrarchismo bembiano, quasi che fosse avvertito un nesso tra la squisita eleganza tipografica del Petrarca aldino e il modello narrativo autobiografico, in cui anche i passaggi meno perspicui respingono comunque da sé l'intrusione di chiose chiarificatrici. Sistematico è l'uso delle didascalie in testa ai componimenti in uno dei canzonieri cinquecenteschi più estranei, per lingua, stile e impianto strutturale, al modello petrarchista, ovvero i *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini, volume edito in Roma dal Valgrisi nel 1548. Anche in questo caso la didascalia ottempera principalmente allo scopo di definire oggetto e occasione del componimento, oppure di indicarne il destinatario, ma essa è talvolta piuttosto ampia e funge anche da intitolazione per i componimenti di carattere gnomico, che sono significativamente frequenti: "A M. Pavolo Riccardo. De la corrotta vita de la nostra etade" recita ad esempio la didascalia del sonetto VIII; "Al dottor Ivan Paez. In lode de la vita de la Villa" quella al XVI; o ancora, al sonetto XLII, "A M. Salustio Mandoli, esortandolo a tòr moglie".

La semplice didascalia ovviamente non può fungere da compiuto commento, a meno di dilungarsi come è per il sonetto XLVII del Piccolomini: "A l'Illustrissimo Signor D. Diego de Mendoza. Quando, con l'aiuto de la sua prudenzia, fu data miglior forma a la Repubblica di Siena, l'anno del XLVIII". La raccolta del Piccolomini, anche per fare spa-

¹ Sulle vicende editoriali delle rime di Bernardo Tasso, cfr. B. TASSO 1996.

zio a didascalie di tal fatta, rinnova la veste tipografica del libro di poesia prevedendo un'impaginazione che presenta un solo sonetto per pagina, mostrando anche alla vista un distacco dal canone del libro petrarchista. Le esigenze di una ancor più dettagliata definizione della lettera di componimenti lirici la cui concentrata allusività può finire per risultare indecifrabile ai più porta, probabilmente anche sulla scorta della pubblicazione del Piccolomini, a un ulteriore passo avanti con i *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri: qui i componimenti non recano in testa nessuna didascalia, ma in calce al volume si apre una sezione che contiene la *Brevissima esposizione* del fratello dell'autore, Girolamo,² ovvero un rapido commento la cui lunghezza varia da componimento a componimento a seconda del relativo grado di oscurità del testo o delle esigenze encomiastiche della composizione. Tuttavia la *Brevissima esposizione* di Girolamo Raineri ai sonetti del fratello va oltre le due modalità più consuete, cioè quella della chiarificazione o della indicazione encomiastica, e si apre talvolta a narrazioni biografiche più particolareggiate o a talune notazioni storiche e di costume che lo rendono fonte di informazioni senz'altro interessanti.³ Vi è però un altro aspetto di tale commento espositivo che merita attenzione, ed è l'uso di dichiarare, non certo sistematicamente e comunque soltanto per rapidi cenni, le fonti di ispirazione, come ad esempio nel sonetto XXI: "Amoroso, imitativo de l'epigramma di Catullo, *Surripui tibi dum ludis*"; o nel sonetto X: "Amoroso e facilissimo con l'imitazione de l'epigramma d'Ausonio Gallo dei duoi veleni". L'esposizione di Girolamo Raineri si tiene comunque lontana, e sembrerebbe di poter dire volutamente, dal modello del commento di ascendenza neoplatonica che in quegli anni si preparava a una crescente fortuna, anche nell'ambiente milanese in cui l'edizione dei *Cento sonetti* era giunta a compimento. Alcuni episodi di tale vicenda sono ben noti (il commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna, in due parti, nel 1543 e nel 1558; quello di Francesco Patrizi alle rime del Contile nel 1560, o quello di Scipione Ammirato a un manello di rime del Rota, sempre nel 1560), altri meno (come il commento del Ruscelli a un sonetto del marchese della Terza, edito nel 1552, o il *Discorso* del Contile, edito a Milano egualmente nel

² I dubbi, sollevati prima da GORNI 1989 e poi da Albonico in *Sul Tesin* 2002, sull'effettiva paternità dei commenti ai componimenti di Anton Francesco sono stati definitivamente fugati dalla curatrice della moderna edizione dei *Cento sonetti*: cfr. RAINERI 2004: 234-236.

³ Nel sonetto LXXXIX abbiamo, ad esempio, l'attestazione di un gioco "su la tavola da sponde" che credo sia la prima notizia certa della 'preistoria' del moderno biliardo; oppure nel sonetto LXXII è descritto in modo particolareggiato lo studiolo di Margherita d'Austria a Palazzo Madama, del quale si ha altrimenti soltanto una menzione assai più sommaria nelle *Vite* vasariane.

1552, su un sonetto di Giuliano Goselini), ma qui vorrei segnalare soprattutto l'amplessissima autoesegesi dedicata da Giuliano Goselini alle proprie rime, la *Dichiaratione di alcuni componimenti del s. Giuliano Goselini* stampata a Milano nel 1573, immediatamente dopo la pubblicazione delle prime due edizioni delle *Rime*, uscite nel 1572 e nello stesso 1573. Il successo di tale raccolta, che giunse al numero di cinque edizioni fino all'ultima, postuma, del 1588 ove sono presenti circa seicento componimenti, è dovuta più al ruolo politico avuto dall'autore, segretario del governatore di Milano Ferrante Gonzaga, che non all'intrinseco valore di quella poesia; tuttavia la pratica dell'autocommento, che giunge qui al pieno compimento, riveste un certo interesse anche in funzione della successiva esperienza tassiana. Illustrando la *Dichiaratione*, Simone Albonico vi riconosce infatti il tentativo di "una lettura filosofica di impianto platonico e neoplatonico"⁴ e sottolinea come le autorità citate nel commento esulino dalla sola sfera della lingua poetica per contare nomi illustri della tradizione filosofica, da Aristotele e Platone fino ai moderni Marsilio Ficino e Giovanni Pico.

Nella proposta letteraria dell'autocommento alla raccolta lirica tassiana confluiscono la tradizione, qui sommariamente illustrata, dell'apparato esegetico al testo poetico, quella dei commenti al Petrarca, con l'attenzione, più o meno marcata ma sempre presente, alla casistica retorica e alla codificazione grammaticale, e infine la pratica della lezione accademica che tendeva a evidenziare i contenuti filosofici dei testi poetici. L'intento del Tasso, che doveva apparire già ad apertura di pagina nella veste tipografica dell'opera, era quello di affermare il contenuto sapienziale della parola poetica, ben lungi da quella supposta tendenza al melismo lirico e all'evasione cortigiana che gli storici letterari del secolo passato hanno voluto ravvisarvi, ma richiamando anzi il magistero del prosimetro e del *Convivio* danteschi con uno scarto sensibile, e presente anche nei suoi scritti teorici, rispetto al disinteresse per tale autore, se non alla condanna esplicita, che era stato di gran parte della cultura cinquecentesca. La pagina del libro tassiano di poesia è scandita su tre piani di cui quello centrale, il testo, tiene tipograficamente il luogo maggiore. In testa, in corpo minore, l'argomento esaurisce le necessità relative agli eventuali fini encomiastici e soprattutto alla dichiarazione dell'occasione ispiratrice. In calce, in caratteri tipografici ancora più piccoli ma con uno spazio talvolta assai esteso, si sviluppa l'autocommento, indirizzato alla esibizione delle fonti, ma anche dei raffronti e delle emulazioni, alla dichiarazione degli artifici retorici impiegati ma anche dei contenuti sapienziali dei versi. A tale proposito molto eloquente è la tabella degli "Autori citati nella esposizione delle presenti rime" che precede il sonetto proemiale e l'intera raccolta. Benché il repertorio sia assai lacunoso, dal momento

⁴ Cfr. *Sul Tesin* 2002: 125; sul Goselini lo stesso Albonico ha offerto un dettagliato contributo nella miscellanea offerta a Luigi Poma: cfr. ALBONICO 2003.

che molti autori citati nel commento non compaiono elencati in rubrica, si può ritenere che tali omissioni non incidano significativamente nelle percentuali e diviene allora interessante notare come, nell'ambito degli autori antichi, il numero dei poeti e quello dei retori e filosofi si equivalgano; tra questi ultimi accanto alle presenze più scontate (Platone, Aristotele, Cicerone, Quintiliano) e ad alcune assai peregrine (come il Cratilo discepolo di Eraclito, citato tuttavia dall'omonimo dialogo platonico, o un "Alcinoos filosofo platonico" da identificare con Albino di Smirne, maestro di Galeano), il repertorio conta due riferimenti essenziali in Plutarco e Plotino e altre voci interessanti spaziando dai presocratici (Anassagora e Democrito) fino alla tarda antichità, attestando una volta di più l'interesse del Tasso per il cosiddetto sincretismo pagano attraverso le citazioni, non soltanto di un autore come Proclo, ma del neoplatonico Damascio e del peripatetico Simplicio, entrambe figure minori dell'ultima persistenza pagana nel VI secolo dopo Cristo. Peraltro altri nomi andrebbero in realtà aggiunti: in proposito le omissioni dalla tavola di quelli di Alessandro di Afrodisia e di Porfirio potrebbero persino destare il sospetto di qualche intendimento autocensurario, ma molto più probabilmente si tratta semplicemente di trascuratezza, dal momento che le lacune sono ben più vaste e toccano anche numerosi autori moderni, come ad esempio Angelo di Costanzo.

Tra i poeti moderni le citazioni della rubrica confermano la triade di eccellenza del secolo designata nella *Cavaletta*, ovvero, in successione, Bembo, Della Casa e il padre Bernardo; manca invece Bernardo Cappello, in quella sede indicato come quarto, ma di eguale valore rispetto al padre. Vi sono poi il Poliziano e Lorenzo de' Medici, di cui ovviamente è spesso richiamato il *Comento*, e, tornando al pieno Cinquecento, il Guidiccioni e il Molza; ma, piuttosto sorprendentemente, anche Giulio Camillo, nella cui produzione i versi non tenevano certamente il luogo più importante. La sua poesia e le sue interpretazioni esegetiche sono citate mostrando grande interesse per l'uso delle immagini come repertori di figure simboliche: a pagina 210 si cita, per illustrare il sonetto *È vostra colpa, Donna, o mia sventura*, l'immagine del "cane, il quale appresso gli Egittij era simbolo della fede", contrapponendo appunto il "fido animale" gradito dall'amata e il "fedel mio petto" da lei invece disprezzato; a pagina 223, invece, Tasso rammenta una celebre esegesi fornita da Camillo di un verso petrarchesco, "La qual ombrava un bel lauro et un faggio", alberi in cui quegli vide raffigurati "Peloquenza e la sapienza". Accanto al nome di Giulio Camillo, e all'interesse per l'uso allegorico sapienziale della poesia che tale autore rappresentava, la schiera dei poeti cinquecenteschi citati nel commento vede ancora una significativa attenzione per la produzione latina, con le lodi riservate a Giovanni Cotta, "gentilissimo et amoroso [...] Poeta fra Latini più moderni di grandissima stima", e ad Andrea Navagero.

Al di là delle osservazioni sugli autori che vi sono citati, l'*esposizione* tassiana alle proprie liriche meriterebbe ben altri studi e riflessioni, così come le meriterebbe l'impianto strutturale dell'edizione Osanna, da indagare ben oltre la circostanza più nota e più immediatamente evidente del doppio amore che vi viene celebrato, in successione prima per Lucrezia Bendidio e poi per Laura Peperara. È noto che le due dame della corte ferrarese non intrattennero alcuna relazione amorosa con il poeta; ed è noto che entrambe primeggiarono in corte per le loro doti di cantanti: fatte le debite distinzioni, si potrebbe insomma affermare che Tasso celebrò nei propri versi un innamoramento simile a quello che nella modernità si potrebbe dichiarare per una stella dello spettacolo. Tale situazione che potrebbe essere sentita come segno dell'inautenticità del sentimento d'amore espresso nei versi, dovrebbe essere contraddetta dal celebre *incipit* della raccolta: "Vere fur queste gioie, e questi ardori". La contraddizione che viene avvertita tra le affermazioni del testo poetico e le concrete risultanze biografiche può assumere una sfumatura diversa alla luce delle annotazioni dell'*esposizione*:

VERE FUR QUESTE GIOIE, cioè questi piaceri o questi dilette. E veri son quelli (come scrisse Platone nel *Filebo*) de' quali si nutriscono i buoni, perciocché gli uomini malvagi si rallegrano de' falsi piaceri ch'imitano i veri, ma in un modo degno di riso. Si dee ciò nondimeno intender del nutrimento de l'animo e de l'intelletto, ch'è quella ambrosia de la quale favoleggiavano gli antichi poeti.

E QUESTI ARDORI, questi amori: imperoché l'amore è chiamato fuoco e fiamma. E dice il poeta che gli amori suoi sono stati veri: per dimostrar che 'l vero amore o i veri amori sono il soggetto del poeta lirico, come scrive il Petrarca nelle sue Epistole latine. Tuttavolta intorno ad esso favoleggia, non altrimenti che faccia l'epico, come fa il medesimo autore in molti suoi componimenti, e particolarmente nella canzona de le trasformazioni, et in quella *Standomi un giorno solo a la fenestra*, et in quell'altra *Tacer non posso, e temo non adopre*, né meno ch'in alcuna altra ne la canzona ov'egli fa citare Amore avanti la Ragione. Ma il soggetto amoroso in tutto falso è proprio del comico poeta: laonde molto s'ingannano coloro che portavano opinione che 'l poeta veramente non fosse acceso di Laura.

Come si vede, le contingenze biografiche non si accampano affatto in primo piano, ma lo statuto di verità di "gioie" e "ardori" trova la propria misura in relazione a esplicite fonti letterarie. I piaceri che il poeta dichiara di aver veramente provato non pertengono alla sfera della relazione con le due donne cantate, ma, in linea con il *Filebo* platonico, sono costituiti dal piacere intellettuale della composizione poetica e dal grado di sviluppo della conoscenza che da esso procede; la felicità per l'uomo non deriva dal godimento dei piaceri sensuali, ma dal "nutrimento de l'animo

e de l'intelletto". Le "gioie" dunque possono essere "vere" indipendentemente dalla consumazione dell'amore, anzi lo sono tanto più quanto meno vi è implicato tale aspetto del rapporto sentimentale. Il nutrimento che l'anima individuale ne trae è "quella ambrosia de la quale favoleggiavano gli antichi poeti", vale a dire che il piacere intellettuale della conoscenza rende l'uomo simile a Dio, ne determina l'elevazione spirituale al livello della mente divina. E per quanto riguarda gli "ardori", il metro con cui misurare il loro grado di verità è la vicinanza con quello espresso nel rapporto tra Laura e il Petrarca, del quale si citano emblematicamente alcuni dei testi più intellettualisticamente costruiti e più carichi di immagini e significati allegorici, ribadendo una volta di più il valore sapienziale della composizione poetica.

Il richiamo al Petrarca è peraltro endemico nella *esposizione* del Tasso, quasi a contraddire quel tema del distacco dal petrarchismo tanto caro all'esegesi critica; ma, soprattutto, a me sembra innegabile che, anche attraverso l'autocommento, il Tasso miri a costruire la raccolta, almeno nella versione tradata dall'edizione Osanna, in forma di canzoniere, e precisamente di canzoniere petrarchista, ovvero istituendo una sorta di andamento narrativo che conduce, attraverso la contingenza del doppio innamoramento, a formulare un itinerario biografico e poetico il cui esito progressivo è l'elevazione spirituale, il processo verso gradi superiori di conoscenza. Tale forma di organizzazione della raccolta lirica prevede canonicamente una sezione finale di pentimento, il riconoscimento di un errore commesso nella ricerca dei piaceri terreni, ma un errore fecondo in quanto preparatorio al riconoscimento di un'esigenza spirituale superiore, l'amore per la divinità. Ma come si conclude la raccolta lirica tassiana nella sezione amorosa affidata all'edizione Osanna? L'ultimo sonetto propriamente di materia erotica, *Aprite gli occhi, o gente egra mortale*, invito "a contemplare la bellezza e l'armonia de la sua Donna" secondo quanto recita la didascalia iniziale, si legge alle pagine 314-315; seguono, com'era consueto anche nelle raccolte liriche petrarchiste, alcuni componimenti d'occasione fino alla pagina 318, quindi una triade di componimenti a sé stanti, per poi destinare all'ultimo luogo (pp. 322-325) due sonetti encomiastici indirizzati a Fabio Gonzaga, e in lode, tramite lui, di tutta la "casa Gonzaga", il cui stampatore ducale, Francesco Osanna appunto, è esecutore dell'allestimento tipografico dell'opera. Il vero nucleo finale, quello che dovrebbe essere destinato al pentimento, è costituito dai tre sonetti che occupano le pagine da 318 a 322, in successione: *Amore alma è del mondo*, *Amore è mente*, *O felice Eloquenza avinta in carmi*, *Padre del Cielo, or ch'atra nube il calle*. L'unico sonetto indirizzato alla divinità, non propriamente di pentimento, è dunque parte di un trittico la cui successione e i cui nessi incidono significativamente sull'interpretazione com-

plessiva. Lo stravolgimento operato dal Solerti nel pubblicare le *Rime* tasciane,⁵ e di lì in poi sempre replicato dai vari editori, nonché l'eliminazione nell'edizione solertiana delle chiose dell'esposizione, mi inducono a ritenere utile presentare il tritico così come lo si legge nell'edizione Osanna, fornito, a me pare, di una sua eloquente organicità.

Argomento

*Loda Amore con insolite e maravigliose laudi,
assignandoli il cielo negli occhi de la sua donna, et il tempio nel suo cuore*

Amore alma è del mondo, Amore è mente
E 'n ciel per corso obliquo il sole ci gira,
E d'altri erranti a la celeste lira
Fa le danze là su veloci o lente.
L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente
Regge, misto al gran corpo, e nutre e spira;
E quinci l'uom desia, teme e s'adira,
E speranza e diletto e doglia ei sente.
Ma ben che tutto crei, tutto governi
E per tutto risplenda, e 'l tutto allumi,
Più spiega in noi di sua possanza Amore;
E come sian de' cerchi in ciel superni,
Posta ha la reggia sua ne' dolci lumi
De' bei vostri occhi, e 'l tempio in questo core.

Esposizione de l'autore

AMORE ALMA È DEL MONDO. Nuovamente è detto dal poeta ch'Amore sia anima del mondo, de la quale sono diverse opinioni. Anaxagora volle che la mente fosse Iddio. Ma Iddio, per opinione d'Aristotele, move come amato e desiderato, la qual opinione tocca il poeta nel secondo verso. E D'ALTRI ERRANTI A LA CELESTE LIRA. Imita Dante, anzi Platone, il quale assai prima disse: *Deus mundum tanquam cytharam concinnavit*. E prima di Platone Orfeo ne l'inno ad Apolline cantò: *Tu spheram totam cithara resonante contemperas*.

FA LE DANZE LÀ SU VELOCI O LENTE. Segue l'opinione di Platone nel *Ti-meo*, ne la quale oltre molte altre parole in questo proposito si leggono queste: *Ut autem esset quaedam velocitatis illorum, tarditatisque mensura certissima omniumque octo motuum prodiret in lucem chorea*, etc. Le parole greche non si scrivono per difetto del testo.

L'ARIA, L'ACQUA, LA TERRA E 'L FOCO ARDENTE. Imita Virgilio nel sesto de l'Eneida, dove si legge: *Principio coelum, ac terras, camposque liquentes / Ludentemque globum Lunae Titaniaque astra, / Spiritus intus alit totumque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet. / Hinc metuunt, cupiuntque, dolent, etc.*

⁵ Nell'edizione Solerti i tre sonetti si leggono rispettivamente ai nn. 444, 675 e 1688.

Argomento

Prega l'Eloquenza che gli plachi lo sdegno de la sua Donna

O felice Eloquenza avinta in carmi,
Od in ampio sermon sciolta e vagante,
Che raffreni talora il volgo errante,
Quando il furor ministra e fiamme et armi;
Tu, che d'ira il leon, tu che disarmi
L'angue di toso, e queti il mar sonante;
Tu che dai senso a le più rozze piante,
E tiri, come a Tebe, i tronchi e i marmi;
Tu che nel canto ancor d'empie Sirene
Dolce risuoni altrui, perché non pieghi
Un cor rigido più d'aspra colonna?
Tempra come saette in mèle i preghi,
E prendi l'arme de l'antica Atene
Contra costei, ch'è scinta in treccia e 'n gonna.

Esposizione de l'autore

O FELICE ELOQUENZA. Perché l'eloquenza è altrettanto conveniente al poeta quanto a l'oratore. E per testimonianza d'Ammonio si dà un'arte commune de la poesia e de la retorica.

CHE RAFFRENI TALORA. Ha riguardo a que' versi di Virgilio: *Ac veluti in magno populo, cum saepe cohorta est / seditio, saevitque animis ignobile vulgus. / Tum faces et saxa volant: furor arma ministrat. / Tum pietate gravem et meritis si forte virum quem / Cospicere, silent, arrectis auribus astant. / Ille regit dictis animos, et pectora mulcet.*

TU CHE D'IRA IL LEON. Tocca le favole d'Arione e d'Anfione, il quale, come estima M. Tullio ne' libri de l'invenzione, fece con l'eloquenza maravigliose operazioni.

TEMPRA COME SAETTE. Le saette d'Amore sono temprate da Venere nel mèle, come si legge in Anacreonte.

E PRENDI L'ARME. L'arme d'Atene furono l'eloquenza e la sapienza.

Argomento

*Prega Iddio che gli mostri la dritta strada
da ritornare alla celeste patria*

Padre del Cielo, or ch'atra nube il calle
Destro m'asconde, e vie fallaci io stampo
Per questo paludoso, instabil campo
De la terrena, e lagrimosa valle,
Reggi i miei torti passi ond'io non falle,
E di tua santa grazia il dolce lampo
In me risplenda; e di sicuro scampo
Mostra il sentiero a cui voltai le spalle.

Deh pria ch'il verno queste chiome asperga
Di bianca neve, o di sì breve giorno
Copran tenebre eterne il debil lume,
Dammi ch'io faccia al tuo camin ritorno,
Quasi vestito di celesti piume,
Signore, e tu mi pasci, e tu m'alberga.

Esposizione de l'autore

PADRE DEL CIELO. Ad imitazione del Petrarca. Quasi "Padre celeste" o "che sei nel cielo". Ma Padre, per autorità di S. Tomaso, propriamente si dice de le creature ragionevoli; e de l'altre creature Fattore.

E DI TUA SANTA GRAZIA. Vuol significar la grazia illuminante.

DEH PRIA CH'IL VERNO. Con due metafore, l'una trasportata da la stagione, l'altra dal giorno, significa la vita.

Nel primo sonetto Amore è divinità creatrice, e tuttavia, nel paradosso in cui si comprendono le discussioni filosofiche che tanto appassionarono il poeta fin dagli anni giovanili, immanente e non separata; sulla scorta dei celebri versi virgiliani, ma anche secondo una formula plotiniana e neoplatonica, Amore è "alma del mondo" e "mente", cioè l'impulso vitale e l'intelligenza che presiede all'esistenza di ogni essere, da quelli celesti (prima quartina) a quelli terreni, già a partire dai quattro elementi costitutivi della fisica antica, aria, acqua, terra e fuoco (seconda quartina). Egli governa e illumina l'universo, ma, fra tutti gli esseri viventi, dispiega la sua potenza soprattutto negli uomini (primo terzetto): la chiusa del sonetto, dopo la grande enfasi concettuale dei primi undici versi, è in tono galante: nei begli occhi dell'amata Amore, che pure poteva scegliere per sé le più alte sfere celesti, ha posto la propria "reggia" e il "cuore" del poeta, che trascorre il tempo nel contemplarli, è divenuto il suo "tempio". Tale chiusa in tono minore tuttavia non cancella la portata delle precedenti affermazioni e l'autocommento, che pure è con buona evidenza reticente, non manca di sottolineare come "Iddio" sia raffigurato "per opinione d'Aristotele" nelle vesti di primo motore che attrae a sé "come amato e desiderato". Se l'universo è retto dalla forza di Amore, divinità che non esercita una potestà assoluta ma muove gli esseri attraendoli verso la propria sfera, l'incessante moto prodotto dalla forza attrattiva di Amore comporta l'affermazione della tesi aristotelica dell'eternità del mondo, in quanto tale increato, e il rifiuto della concezione di Dio come giudice delle individuali anime immortali per disegnarne invece la funzione nella perpetua rigenerazione dell'universo. La contrapposizione di Aristotele ad Anassagora ne cela una ben più significativa: il superamento della 'dottrina della Mente' di Anassagora, ovvero dell'esistenza di una sostanza separata e "solitaria in se stessa", significa la negazione della dottrina della creazione e, in modo inequivocabile, di una concezione finalistica dell'universo, la negazione dell'idea, professata appunto dal filosofo presocratico, di una

Mente che indirizza l'esistente verso un fine predeterminato. Infine la conclusione, in apparenza soltanto galante e 'in diminuendo' rispetto alle precedenti enunciazioni, affermando la maggiore "possanza" di Amore nella specie umana, attribuisce all'intelletto possibile la capacità di unirsi a Dio nella contemplazione, di partecipare nella conoscenza all'attività intellettuale dell'anima del mondo.

La lode dell'eloquenza che segue a quel punto, anch'essa celata nella casistica amorosa dello "sdegno", non fa che illustrare i modi di quella partecipazione ribadendo l'eccellenza dell'intelletto umano e la superiorità della persuasione retorica sul dogma (sia essa "avinta in carmi" o "in ampio sermon sciolta" perché poesia e retorica sono "un'arte commune") dell'indagine razionale sulla verità rivelata, delle "arme de l'antica Atene", cioè appunto "l'eloquenza e la sapienza", su quelle della fede religiosa. La "celeste patria" in cui l'ultimo sonetto auspica il ritorno viene dunque ad assomigliare molto più alla sfera lunare in cui Averroè poneva la sede dell'intelletto agente che non al paradiso cristiano; a quel cielo ove, come è detto nell'*Aminta*, "non sono ire", e ove dunque non c'è posto per il dio vendicatore e giudice della tradizione giudaica e cristiana, ma per quel dio immanente al mondo, alla cui fede Tasso era stato persuaso dalle letture, non mai sconfessate, degli antichi filosofi. Gli interventi del commento a integrare la lettera del testo vengono in realtà a operare significativi accomodamenti in tale direzione: l'invocazione, altrimenti canonica, al "Padre del Cielo" si specifica grazie ad esso come al "padre de le creature ragionevoli", ovvero dotate di anima intellettuale, piuttosto che al "Fattore", epiteto rinvianti alla creazione mantenuto soltanto per le "altre creature"; e il richiamo alla "grazia" la qualifica come "illuminante", ovvero operante sull'intelletto, e ben distante tanto da quella 'giustificante' delle tesi ereticali quanto da quella 'sacramentale' predicata dalla propaganda cattolica. D'altronde in quel sublime esempio di dissimulazione retorica che è la celeberrima lettera inviata dal carcere nei primi tempi di prigionia a Scipione Gonzaga (*Lettere*, n. 123), caldissima perorazione apologetica mascherata da ritrattazione, Tasso rende piena testimonianza di tale suo atteggiamento critico, quando, direttamente rivolgendosi alla divinità, manifesta il fondamento e la sostanza del suo dubitare:

Non è maraviglia, dunque, s'io ti conosceva solo come una certa cagione de l'universo, la quale, amata e desiderata, tira a sé tutte le cose; e ti conosceva come un principio eterno e immobile di tutti i movimenti, e come signore che in universale provvede a la salute del mondo e di tutte le specie che da lui sono contenute. Ma dubitava poi oltre modo se tu avessi creato il mondo o se pur ab eterno egli da te dipendesse; dubitava se tu avessi dotato l'uomo d'anima immortale e se tu fossi disceso a vestirti d'umanità; e dubitava di molte cose che da questi fonti, quasi fiumi, derivano. Perciòché

come poteva io fermamente credere ne i sacramenti, o ne l'autorità del tuo pontefice, o ne l'inferno, o nel purgatorio, se de l'incarnazione del tuo Figliuolo e de la immortalità de l'anima era dubbio?

Se nel seguito della lettera Tasso fa professione di essersi distaccato da quei "falli giovanili", educando progressivamente la propria natura a "ricevere il dono de la fede", e si mostra attentissimo a non lasciarsi sfuggire cosa alcuna "non cattolica o non pia", pure non rinuncia a insinuare in pieghe inavvertite del discorso il suo vero pensiero, come quando, affermando l'esistenza di Dio, elenca il mondo naturale che ne partecipa l'armonia e gli rende grazie della vita avuta da lui e, ricordando la riconoscenza che "le piante e l'erbe e i fiori rinnovellandosi" gli tributano, viene ancora a celebrare l'incessante moto della materia alimentata da lui che ne è "conservatore e perpetuatore". La stessa dichiarazione di perfetta ortodossia pare piuttosto uno sfoggio di obbedienza venato di una punta di ironia nella esibita acquiescenza: "crederò di lui quel di più che per rivelazione se ne sa: ch'egli sia trino e uno; e che il suo Verbo nel ventre virginale di Maria si vestisse d'umanità; e che egli ascendesse in cielo e che lasciasse Piero vicario in terra; e crederò che la vera e certa determinazione così di questi, come di tutti gli altri articoli de la fede, si debba prender da' pontefici romani, che sono di Piero legittimi successori". Di fronte all'inconoscibilità di Dio, la ragione si adegua ai dettami dei "successori" di Pietro, così come è costretta ad ammettere la propria ignoranza di fronte a molteplici fenomeni naturali di cui la insufficienza e "incertitudine de le scienze mondane" non sa dare conto (ma che non perciò desiste dallo studiare); il riferimento alla verità incontrastabile della Scrittura attraverso la spiccia espressione "quel di più che per rivelazione se ne sa" tradisce l'insoddisfazione dell'intelletto, irrequieto e "per se stesso curioso e vago de l'alte e sovrane investigazioni", e la sua indocilità a piegarsi alla rinuncia alle proprie prerogative obbedendo alla perentorietà, che estingue ogni disputa e ogni indagine, della parola rivelata e finisce per mostrare l'atto di fede come necessario ossequio piuttosto che autentico convincimento cristiano e zelo di devozione. L'autocritica dei propri "falli giovanili", ritenuta dal Tasso necessario mezzo attraverso il quale procurare la propria liberazione, è smentita proprio dall'elencazione dei capi d'accusa che egli stesso formula contro di sé in apertura della lettera dichiarando le opinioni già da lui avute o assai da vicino considerate, che dovevano essere ben note al compagno di gioventù destinatario della confessione; e ciò fa andando dritto al cuore delle questioni, ricusando l'espedito della reticenza per dispiegare l'artificio di un'ironia tattica che espone, attraverso la loro negazione, enunciati materialistici e miscredenti: "Né dirò già io che l'uomo non è signore de l'apparenze e che il credere non è operazione de la volontà, ma atto de l'intelletto, il quale crede ciò che da la ragione gli è mostrato per vero, onde in lui, non ne la vo-

lontà consiste la libertà de l'uomo". Alla luce dell'autocommento alle *Rime* che Tasso pubblica nel 1591 le proteste di fede espresse dodici anni prima nella lettera a Scipione Gonzaga suonano con ancor maggiore evidenza del tutto artificiose e utili soprattutto a manifestare nel paradossale rovesciamento operato per via retorica le più intime convinzioni del poeta, artatamente attribuite al tempo dei "falli giovanili" ma in realtà tenacemente radicate nel suo animo.

LA "RISPOSTA DI ROMA A PLUTARCO"

Il tema che mi è stato proposto, ovvero la cosiddetta *Risposta di Roma a Plutarco*, da un lato mi offre il privilegio di poter agevolmente trascorrere su di una bibliografia critica che è pressoché inesistente,¹ poiché ben pochi si sono fin qui occupati a fondo dell'operetta; dall'altro però mi impone una doverosa premessa, nella quale, più succintamente che potrò, fornire tutte le informazioni necessarie a illustrare un testo che in verità non troppi conoscono. L'opera, col titolo sopra citato, comparve a stampa nel 1666 in una raccolta di inediti allestita da Marcantonio Foppa, letterato romano di famiglia originaria di Bergamo del quale si può oggi leggere un'esemplare scheda biografica redatta da Franco Pignatti per il *DBI* e sul quale è perciò inutile che mi soffermi. Tra le prose della raccolta, insieme alla *Risposta*, vi era anche il *Giudicio sopra la sua Gerusalemme*, di cui come è noto si è ritrovato alla Reale torinese l'originale, mentre analoga fortuna non è, almeno per ora, toccata alla *Risposta*.²

L'opera è introdotta da un breve proemio indirizzato al committente Fabio Orsini (pp. 1-6), indi segue senza altra scansione, né in capitoli, né d'altro genere, una sorta di prosopopea di Roma, introdotta dal poeta che l'ha risvegliata dal suo "sonno", in risposta a due operette plutarchee (*De fortuna Romanorum* e *De Alexandri fortuna aut virtute*), non certo tra le più famose, né tra le più notabili, impropriamente edite tra i *Moralia*, ma appartenenti invece, con il *De gloria Atheniensium* e la disquisizione *Aqua an ignis utilior sit*, a un gruppo di discorsi epidittico-retorici destinati alla declamazione e molto probabilmente nati come esercitazioni di tipo oratorio e pertanto attribuibili alla giovinezza di Plutarco. Va anche detto che relativamente al brusco interrompersi del *De fortuna Romanorum* e al venir meno del

¹ L'affermazione valeva all'epoca del convegno in cui la relazione venne letta (*Torquato Tasso a Roma*, Roma nov. 1999), quando non si andava molto oltre agli accenni contenuti in: MANETTI 1977 e in MINESI 1985. Da allora la situazione è cambiata per merito di Emilio Russo che alla *Risposta* si è dedicato con grande impegno, cospicui frutti del quale già sono apparsi pubblicati (cfr. soprattutto RUSSO 2002a; in particolare il capitolo *Per la "Risposta di Roma a Plutarco"*: 233-268, nel quale l'autore ha anche avuto la bontà di citare questo mio modesto intervento).

² Le poche edizioni della *Risposta* finora stampate sono tutte fondate sul testo stabilito dal Foppa, ma già gli studi di Gianvito Resta sulle *Lettere* e ora quello di Claudio Gigante sul *Giudicio* hanno evidenziato i limiti dell'edizione del Foppa, ove alle incomprensioni e alle indebite semplificazioni si aggiungono anche interventi censori. Segnalo tuttavia che Emilio Russo attende a una nuova edizione critica dell'opera, le cui scelte sono state illustrate in RUSSO 2002b.

programma enunciato in apertura, e cioè di illustrare la contesa tra Virtù e Fortuna in proposito alla origine della grandezza di Roma, i filologi classici sono discordi: per alcuni l'operetta è giunta mutila, per altri nel complesso della diatriba a Plutarco fu affidata la perorazione a favore della tesi del prevalere della Fortuna nel determinare la gloria di Roma, mentre altro oratore avrebbe assolto il compito di sostenere le ragioni della Virtù. La *Risposta* del Tasso sarebbe così venuta a colmare, a distanza di circa quindici secoli, quella lacuna della tradizione antica che non ci ha trasmesso il discorso sulla virtù dei Romani. Si aggiunga ancora che il tema *de fortuna Romanorum* era topico nelle esercitazioni delle scuole di retorica nel I sec. d.C. e che lo svolgimento che ad esso diede Plutarco sottende, contro i numerosi denigratori di cultura ellenistica della grandezza di Roma, un'ammirata simpatia per la città di Cesare, ben testimoniata dal concetto espresso in esordio (contraddittorio con quello che doveva essere l'assunto della perorazione verisimilmente affidatagli), e cioè che nel determinare la gloria di Roma Virtù e Fortuna abbiano insieme operato senza prevalere l'una sull'altra.

Ed è proprio questo assunto da cui parte il Tasso riconoscendo in esso un giudizio limitativo e ponendosi dunque in competizione con Plutarco al fine di negare qualsiasi partecipazione di Fortuna nell'indirizzare il destino di Roma. Ecco dunque che entrambi i 'discorsi', quello plutarcheo e quello tassiano, si presentano innanzi tutto come esercizi di stile oratorio e come palestra per esibire la propria dottrina attraverso lo sfoggio di peregrine citazioni e di una dotta conoscenza degli episodi e dei personaggi della storia romana. Ma qui già si impone una prima considerazione: se tale esercitazione è pienamente giustificabile nella carriera intellettuale di Plutarco, appartenendo agli anni della sua maturazione e della sua 'conversione' alla filosofia, meno comprensibili ne paiono le motivazioni in un Tasso, ultraquarantenne, poeta affermato e ormai celebre anche come trattatista e 'filosofo'. Poteva essere sufficiente la richiesta di Fabio Orsini³ a impegnarlo in una diversione dai suoi principali impegni, una diversione peraltro non certo lieve come fatica compositiva e in qualche misura anche rischiosa, prevedendo necessariamente una competizione e un raffronto con l'originale plutarcheo? La *Risposta di Roma a Plutarco* non può infatti essere equiparata ad altri brevi discorsi tassiani o a prose stiracchiate e poco sorvegliate come l'*Allegoria della Liberata* e impegnò a fondo il Tasso non fosse altro che come alto esercizio di stile collocandosi certamente tra le sue prose più significative. Non vorrei spendere molto tempo nell'analisi dello stile di quest'opera: sono convinto che la stagione della critica attenta princi-

³ Come ha ben dimostrato Emilio Russo, l'Orsini subentrò in un secondo tempo come dedicatario dell'opera, che Tasso aveva già promesso a Giovanni Angelo Papio fin dal 1587.

palmente ai valori formali abbia nel caso del Tasso più spesso allontanato che avvicinato alla comprensione delle sue opere e mi trovo in piena sintonia con la tendenza che va sempre più acquisendo consapevolezza della necessità di interrogarsi sul pensiero e sulla effettiva posizione filosofica assunta dal Tasso. Tuttavia consentitemi qualche breve osservazione sullo stile della *Risposta*, e soprattutto la constatazione che esso è molto distante da quello dei dialoghi e da quello dei trattati. Anni fa interrogandomi sulle ragioni che portarono il Tasso a dare nelle sue tre opere poetiche maggiori (*Aminta*, *Liberata*, *Torrismondo*) soluzioni affatto diverse al conflitto tra Onore e Amore, conclusi non essere ipotizzabili né rivolgimenti ideologici né evoluzioni psicologiche, ma che tali divergenze erano del tutto spiegabili come effetto di un “cosciente rigore nell’applicazione delle regole estetiche”, di una “piena adesione tassiana al sapere retorico”.⁴ Un discorso analogo può essere svolto sulle differenze stilistiche delle opere del Tasso prosatore. Nelle opere trattatistiche (i *Discorsi dell’arte poetica* e *del poema eroico*) il periodare è ampio, lo svolgimento concettuale pacato, frequentemente sillogistico, l’argomentare tende a un’eshaustività persin cavillosa; nei *Dialoghi* lo stile diviene molto più franto, l’argomentare allusivo, la figura retorica forse più connotante la reticenza (certamente anche per ragioni censorie, ma che ben si sposano con il carattere mimetico di tale prosa). Niente di tutto ciò nello stile oratorio della *Risposta*. È dichiaratamente privilegiato l’entimema sul procedere sillogistico (“teco non fa uopo il sillogismo, tanto sei dotto, o Plutarco”); non soltanto non vi è reticenza, ma l’enfasi declamatoria prevale di gran lunga sulla argomentazione; la tecnica dell’accumulo ne è la cifra stilistica dominante: “I trofei l’uno sovra l’altro sono inalzati; i trionfi da nuovi trionfi sono sopraggiunti; l’armi calde di sangue si lavano col nuovo sangue; le vittorie si numerano co’ monti di corpi morti e di spoglie, anzi co’ popoli soggiogati, co’ Regni ridotti in servitù, con l’isole, con la terra ferma aperta all’armata de’ Romani”.

Se i *Dialoghi* invitano il lettore a meditare anche al di là di quanto la pagina dice, e di quanto in essa si può esplicitamente dire, la prosa della *Risposta* non dà al lettore il tempo di posarsi, non è un invito alla riflessione, ma un’esibizione di fastosa eloquenza che mira a lasciare stupefatti. Ecco come Roma risponde all’accusa plutarchea relativa all’assenza nell’Urbe di templi consacrati alla Virtù, contro ai numerosi dedicati alla Fortuna:

quando Curzio consecrava la vita, alla Virtù la consecrava; alla Virtù Lucrezia faceva vittima di sé medesima; alla Virtù Bruto celebrava il sacrificio del figliuolo; alla Virtù Muzio Scevola ardeva la destra; alla Virtù i tre Deci s’disfacevano con l’adempimento del voto terribile, ma glorioso: e chiedi qual fusse il tempio della Temperanza, o della Tolleranza, o della Fortezza,

⁴ Il riferimento è a CHIODO 1987.

o della Magnanimità? Tanti erano i tempi della Virtù quanti erano gli animi pronti a morir per la patria, e per la gloria immortale: o tempi veramente maravigliosi, o sacrifici senza dubbio gloriosi! agguaglia a questi, se ti pare, l'opere degli scoltori e de' pittori, e i fonti muscosi e i boschi, e i titoli onorati di Fortuna maschia, o di femina, o di piacevole e lusingante Fortuna: qual Fidia, qual Prassitele, qual Lisippo, qual Zeusi, qual Polignoto, qual Apelle non si vergognerebbe di far questo paragone, dove il pittore delle forme è l'intelletto, la tela non dipinta l'anima, i colori l'umane azioni, l'archetipo o l'esempio la divina Virtù? e chiedi dove fosse il tempio della Sapienza? nel petto di chi scrisse o di chi insegnò a' Romani queste cose, di Tullio dico, di Catone, di Varrone, e forse molto prima di Fabio Massimo, di Paolo, di Scevola, e degli altri che fecero le leggi, o l'emendarono, o di quelli che sedevano al governo della Republica ne' tempi più turbati e negli accidenti più fortunosi.

E così torniamo al punto da cui eravamo partiti: quali motivazioni spinsero il Tasso a scrivere la *Risposta*? Nella premessa apposta all'opera il Foppa riferisce dell'opinione espressa da "alcuno" che il fine propostosi dal Tasso fosse quello di "consequir per esso da quell'inclito Senato", cui l'opera sarebbe stata dedicata non meno che all'Orsini, "la corona dell'alloro poetico"; è però evidente che queste sono giustificazioni a posteriori, e che nel marzo del 1590 al poeta non mancavano certamente altre ragioni per sperare nella cerimonia di incoronazione poetica in Campidoglio. La figura del dedicatario non ci indirizza più di tanto a dipanare la questione, ma, ciò nonostante, dedicherò all'Orsini una breve digressione per riferire una notizia ignota al Solerti e che fornisce qualche minimo lume su un personaggio di cui ben poco si conosce.

Del tutto casualmente, mentre mi occupavo di tutt'altro, mi sono imbattuto, in una rivista di storia locale mantovana (*La Reggia*), in un elenco di utenti di personali cifrari segreti per comunicare con la cancelleria gonzaghesca nel quale compare il nome di Fabio Orsini (l'elenco è in un articolo a firma di Romano Sarzi, *Le ziffre dei Gonzaga*).⁵ Piuttosto speranzoso, mi sono così volto a indagare la presenza dell'Orsini nel carteggio dell'Archivio Gonzaga, ma con esiti invero deludenti: è vero che il suo nome compare già nel 1586 per una lettera datata al 3 dicembre in cui dà notizia della scomparsa del proprio padre, Latino Orsini, ma poi esso scompare completamente fino al 1592, risultando perciò assente negli anni in cui più importante fu la frequentazione col Tasso. Le lettere datate al 1592 peraltro attestano, nelle formule di deferente ossequio, l'esistenza di rapporti con la corte ducale che sono ben diversi da quelli che poteva intrattenere un informatore in stretto contatto con la cancelleria. La parte più consistente dell'epistolario in quell'anno è occupata dalla richiesta di inter-

⁵ R. Sarzi, *Le ziffre dei Gonzaga*, in "La Reggia", maggio 1998, n. 2.

cessione per un non meglio precisato “negocio” a favore di una famiglia di origine mantovana, i Cattabeni, protetta dalla casa Orsina; vi si ringrazia per un “rimedio delle vertigini” gentilmente inviato alla madre Lucrezia Salviati; si dà notizia di “una bellissima pezza di diamante, che è di peso venti carati”, che l’Orsini si offre di acquistare per conto del Duca: nulla dunque di particolarmente significativo. Negli anni successivi i rapporti si infittiscono, soprattutto in seguito alla prigionia del fratello Virginio, uomo d’arme al servizio di vari padroni, per la cui liberazione l’aiuto dei Gonzaga era nuovamente stato sollecitato; ma è soltanto sul finire del 1595, e dunque dopo la morte del Tasso, che si ha finalmente la conferma del servizio prestato dall’Orsini, che in una lettera al Duca comunica di aver fornito a Lelio Arrigoni, agente gonzaghese a Roma, tutte le carte relative a non definiti “negocii”, affinché quegli le possa “mettere in cifra”. Confesso di non aver avuto né il tempo né la costanza per esaminare a quel punto gli ampi fascicoli della corrispondenza dell’Arrigoni con la corte ducale, ma mi pare evidente che nei dispacci cifrati spediti da quest’ultimo per conto dell’Orsini dal 1595 in poi nulla vi si potrà trovare che abbia attinenza col Tasso.

Tralasciando dunque la figura del dedicatario, altre riflessioni potranno meglio soccorrere la nostra indagine: la richiesta di Giovan Angelo Papio e poi dell’Orsini suggerì una gara di emulazione con Plutarco, autore tra i prediletti dal Tasso, e questo fu indubbiamente uno stimolo rilevante. Un compiuto studio sulla presenza di Plutarco nelle opere tassiane è lavoro ancora da fare e che certamente fornirebbe riscontri illuminanti. Mi pare che qualche cenno in proposito sia stato fatto da Tateo al convegno tassiano di Napoli, ma in assenza ancora dei relativi atti non è possibile il rimando; da parte mia ho segnalato in un importante passo del *Cataneo* una citazione occultata dai *Moralia* (e occultata per ragioni di censura, trattandosi in termini poco ortodossi della questione dell’immortalità dell’anima);⁶ basti qui dire che il richiamo a Plutarco rappresentava per il Tasso un tentativo di integrare spunti platonici e neoplatonici nel contesto del sistema aristotelico, senza che a quest’ultimo si dovesse in alcun modo venir meno. Ridiscutere Plutarco e competere nell’emulazione poteva perciò rientrare a pieno titolo negli interessi del poeta e in un progetto di definitiva sistemazione della propria opera e del proprio pensiero.

Un’altra ragione ancora dovette convincerlo della bontà dell’impresa e rendere eseguibile il progetto affidatogli dal committente: nel sostenere il rinnovarsi dell’antica gloria di Roma in una sorta di ideale continuità tra la nuova *gens* Orsina e le antiche dei Fabi, degli Scipioni, dei Claudii, si veniva a istituire un nesso di continuità non soltanto tra la Roma dei Cesari e degli Augusti e la Roma dei Pontefici, l’impero dei Gentili e l’impero della Cri-

⁶ Cfr. CHIODO 1998: 164-167; e qui il successivo capitolo.

stianità, ma anche una continuità tra la cultura antica greco-latina e quella moderna volgare. Roma risponde a Plutarco per bocca del Tasso in “questa nuova lingua, con la quale son usa di favellare”, e dichiara il suo convincimento che essa sarà intesa dal greco filosofo: la *Risposta* insomma dichiara l'esistenza di una classicità greco-latina-italiana che non vede nel Cristianesimo una frattura culturale. Credo che nell'accogliere l'invito a rispondere a Plutarco il Tasso abbia soprattutto visto la possibilità di comporre un discorso in cui storici e poeti antichi potevano essere citati insieme ad autori volgari, accreditando di conseguenza l'ormai avvenuto inserimento della letteratura italiana nell'ambito della classicità. L'elenco delle fonti citate dal Tasso nella sua *Risposta* e il raffronto delle stesse con quelle plutarchee dovrebbe dunque essere uno dei punti salienti di un'analisi dell'operetta. Non vi è certo qui il tempo per svolgerlo nei dettagli, ma su di un nome soltanto è indispensabile soffermarsi. Credo che la *Risposta* sia da considerare una testimonianza molto significativa dell'interesse del Tasso per Dante; un interesse che già sappiamo attestato dai *Dialoghi* e dai *Discorsi* relativi all'arte poetica, che emerge anche, come ho segnalato a suo luogo, nella composizione del *Torrismondo*, ma che in questa operetta appare in tutta evidenza. Dante accanto a Petrarca, Dante più che Petrarca, è continuamente ricordato in gara con le dotte citazioni poetiche dell'operetta plutarchea; e il recupero di Dante (non poi così pacifico, se pensiamo che la *Difesa* di Jacopo Mazzoni è soltanto del 1573) avviene anche a livello ideologico con la lunghissima citazione dal VI del *Paradiso*, il volo dell'Aquila imperiale (“Poscia che Costantin l'aquila volse ...”), di cui Tasso cita ben sedici terzine, per concludere che le “Loggie di Vaticano” sono il luogo da cui meglio si contempla l'incedere della Virtù nella sua contesa con Fortuna: “Vedi com'è grave e mansueto il passo della Virtù, come il volto sempre sereno e co' medesimi sembianti, come nella contesa mostra una magnanima vergogna dell'indegno paragone; la conducono, e con le schiere la circondano, cavalieri e pedoni armati d'armi sanguinose, pieni di ferite, stillanti di sangue mescolato col sudore, appoggiandosi a' rotti tronconi di lance et all'insegne squarciate: s'alcun domanda chi siano, sappia che sono i Fabrici, i Camilli, i Lucii, i Cincinnati, i Fabii Massimi, i Claudii Marcelli”.

Alto esercizio di stile, si diceva, e alcuni esempi ne sono stati forniti, ma lo stesso Torquato ne rimase compiutamente soddisfatto secondo quanto scrive, a lavoro appena ultimato, il 23 di marzo ad Antonio Costantini: “mi sono tanto compiaciuto di questa mia nuova fattura, e tanto insuperbito, che mi pare d'esser parente, più che del signor Scipione Gonzaga, de l'Africano divino”. Ecco così nuovamente campeggiare Roma antica in una sorta di ideale connessione con il presente che tanto da presso richiama la contiguità tra antico e nuovo culto di cui il poeta aveva trattato cinque anni prima nel *Cataneo ovvero degli idoli*, nei passi in cui discorreva della consacra-

zione alla religione cristiana di alcuni antichi templi, nei quali, benché “s’adori il vero Iddio con vera pietà e divozione, uno ha ritenuto il nome di Minerva, un altro quel de la Pace”. La principale sostanza concettuale della concione sulla virtù dei Romani è appunto da ricercare nel rapporto tra le due Rome, l’antico imperio fondato sull’eroico valore del *civis romanus* e il nuovo imperio della fede che del precedente è erede e continuatore. Il nucleo ideologico, sotteso allo sviluppo dell’orazione, è dunque nella sostanza problematico, poiché il nesso tra cultura dei gentili e fede cristiana non si può certamente definire pacificamente risolto neppure nei decenni successivi al concilio tridentino; enigmatica è peraltro anche la programmatica enunciazione del proemio, espressa con finissima eleganza in un’elaborata costruzione allegorica.

La civetta di Minerva è immagine della “umana sapienza” e il suo essere uccello notturno significa che “noi andiamo spesso ricercando la verità fra le tenebre, illustrate dal debil lume dell’umana ragione, e dell’umana prudenza”; l’aquila è invece simbolo della “divina sapienza [...] alla quale s’assomiglia Plutarco nel volo della sua eloquenza, tanto s’inalza col suo peregrino e leggiadro stile” (e si noti quanto poco tridentina sia una simile affermazione che riconosce in un filosofo gentile un interprete della “divina sapienza”). Nel disquisire della grandezza di Roma l’aquila-Plutarco ha perduto “l’acume della vista” poiché il suo volo ha mirato ad altezze troppo ar rischiose e si è “troppo avvicinato al Sole della Divina Sapienza”; perciò, conclude Tasso, al fine di evitare un eguale destino, “considererò le cose altissime quasi di lontano, temendo egualmente di cecità e di precipizio, e farò a guisa di mergo, che volando intorno alle rive del mare, rimiri nell’acque l’immagine delle cose celesti, amando meglio il poterle considerar quasi nello specchio, che l’perder la vista nella soverchia luce”. Il primo livello di significazione metaforica è evidente: il Tasso intende alludere allo svolgimento della propria orazione che seguirà passo passo, contraddicendo, la perorazione plutarchea, soprattutto nella seconda parte dell’operetta, quella precipuamente basata sul *De Alexandri fortuna aut virtute*. Tuttavia, nell’immagine del “mergo” che osserva le “cose celesti” soltanto riflesse sullo specchio d’acqua della superficie marina non si può non cogliere un’allusione al difficile rapporto del poeta con la disciplina teologica, tanto ampiamente documentato nelle lettere.

In conclusione mi si conceda dunque qualche notazione sul tema stesso del presente convegno, “l’ultimo Tasso”. Il problema dell’ultimo Tasso infatti è stato per lungo tempo, almeno fino alla precedente ricorrenza centenaria, risolto piuttosto agevolmente: tutti ricorderete, credo, l’espressione del Caretti che nella carcerazione del poeta in Sant’Anna vide l’“abbuiamento” di tanto grande cervello. Se non che, studiando le opere di questo cervello abbuiato, dalla *Conquistata* al *Rogo amoroso*, dalle rime sacre al *Mondo crea-*

to, e perché no a questa *Risposta*, si è trovata più luce di quanta gli si fosse voluta riconoscere. All'ipotesi di una violenta cesura nell'esperienza umana e intellettuale del Tasso si è venuta così sostituendo l'idea di una sostanziale, benché travagliata e sofferta, continuità tra gli ideali poetici della giovinezza e della maturità; nel risorgente e imperante neo-guelfismo della cultura italiana degli ultimi decenni si è infine giunti a vedere nelle opere dell'ultimo Tasso addirittura il raggiunto compimento del suo pensiero, con l'obiettivo di farne non più una vittima della Controriforma, ma il più genuino interprete del suo spirito. Credo che una piena comprensione dell'ultimo Tasso non possa che realizzarsi attraverso una piena comprensione del primo Tasso, la quale è tutt'altro che consolidata. Il dato certo da cui non si può prescindere, ed è certo perché esplicitamente dichiarato dal poeta stesso, è la sua miscredenza in materia religiosa: da essa si dovrà inevitabilmente partire, e ogni futura acquisizione non potrà che fondarsi su una riscrittura delle sue vicende biografiche scevra da pregiudizi.

I contemporanei ne narrarono la vita con intenti censori, qualche progresso si ebbe con gli eruditi del Settecento (abati sì, ma di mentalità spesso più aperta che non i letterati dei secoli successivi), molte ulteriori notizie diede il Solerti, che ebbe però il grave torto di tutto offuscare con la pretesa di leggere ogni evento come sintomo o manifestazione di squilibri mentali da interpretarsi alla luce di varie panzane accreditate dalla psichiatria contemporanea (e basterà scorrere le pagine del capitolo conclusivo della *Vita* solertiana per raccoglierne un bel campionario). Il nostro secolo infine ha rinunciato a procedere nelle ricerche storico-biografiche, per le quali occorrono fatica e pazienza e grazie alle quali scarse sono le possibilità di acquisire lustro; molto più agevole è stato il seguire la falsa pista della pazzia, infarcendola di sproloqui psicanalitici in un crescendo di stupidaggini giunto ormai a livelli autenticamente demenziali. Non resta che sperare nel secolo venturo, il quinto dopo la morte del poeta, il ventottesimo dal natale di Roma e dalla prima Olimpiade.⁷

⁷ Il furore giacobino di questa chiusa potrà forse apparire al lettore un po' bizzarro: il testo che qui ripubblico è esattamente quello che lessi al convegno, che si svolse nel novembre del 1999 in una Roma fremente d'attività per l'imminenza del Giubileo e nel pieno dell'enfasi propagandistica sulle prospettive dell'umanità nel terzo millennio ... il papa nel terzo millennio ... la pace nel terzo millennio ...

LA CITAZIONE COME FIGURA DELLA RETICENZA

Il Cataneo, ovvero de gli idoli è uno dei dialoghi tassiani più complessi:¹ lo spunto iniziale presenta una questione non dottrinalmente rilevante e presto risolta nello svolgimento della conversazione, ovvero l'opportunità dei riferimenti mitologici pagani nella celebrazione encomiastica di principi cristiani (come il re di Francia Enrico II nella celebre canzone del Caro *Venite all'ombra dei gran gigli d'oro*) o di eventi bellici che vedono in armi i difensori della cristianità (come la vittoria di Lepanto, dalla cui occasione il dialogo trae le mosse). La condanna dell'abuso di comparazioni mitologiche da parte dei poeti della cristianità parrebbe a tutta prima dipingere il Forestiero Napolitano (e purtroppo da interpreti non troppo acuti così è spesso stato dipinto) come uno zelante apologeta della Controriforma, acquiescente ai nuovi dettami ideologici; e dovrebbe tuttavia esser ovvio che in tali circostanze non contano le indispensabili e forzate professioni di fede, ma i corollari alle medesime, le distinzioni, le postille. E in effetti per tutto il dialogo si succedono osservazioni volte alla difesa, sia pure restringendone gli ambiti di legittimazione, della "poesia de' gentili" e delle "favole antiche", adeguatamente "purgate". Ed è appunto illustrando la purgazione dell'"animo con la filosofia", simile alla "consecrazione" dei templi pagani "in questa città ne la quale è l'albergo della religione", che il Tasso si addentra in una disquisizione sulla natura delle "virtù" e sulla dottrina dell'anima in cui il disputare si fa sempre più pericoloso e di conseguenza sfuggente. In particolare una delle ultime battute del dialogo è oltre modo enigmatica: dopo aver illustrato il processo di "purgazione" dell'animo, durante il quale vengono abbattuti gli "idoli" dell'"anima affettuosa", ovvero i "simulacri" mitologici e non, delle passioni, il Forestiero Napolitano aggiunge: "Ma con quelli idoli i quali nel cominciar de la purga furono ruinati e disfatti, non cadde peraventura l'idolo de l'anima"; e l'interlocutore, il giovane Alessandro Vitelli, interviene chiedendo ulteriori delucidazioni: "Di lui sentii ragionare alcuna cosa, e lessi che 'l simulacro d'Ercole era ne l'inferno e l'anima in cielo; ma non so qual misterio ci sia nascoso". Presumo che anche il lettore moderno desidererebbe a questo punto che l'allusione venisse chiarita dai commentatori, al di là della spiegazione che il Tasso offre nella battuta seguente: "S'Ercole fosse stato uomo contemplativo, sarebbe riposto fra gli dei tutto intiero: perché la contemplazione fa lor simili; ma si dice che l'idolo suo è ne l'inferno per l'azione, la qual è cagione che l'intelletto si converta a le cose inferiori".

¹ Citerò i *Dialoghi* nella più recente edizione commentata, *Dialoghi* BAFFETTI.

Il commento di Ettore Mazzali, pedestremente replicato da Giovanni Baffetti,² non aiuta invece per nulla: la prima fonte che viene indicata è il passo omerico (*Od.*, XI vv. 601-604) dell'incontro di Odisseo agli Inferi con l'*eidolon* di Eracle; la seconda addirittura un dialogo luciano (*Dial. Morti*, 16). Entrambe le chiose sono evidentemente ben poco pertinenti al contesto del discorso tassiano: nel brano omerico, peraltro quasi certamente spurio e frutto di un'aggiunta di età tarda, vi è semplicemente la notizia della presenza dell'*eidolon* di Eracle agli Inferi, ma nessuna implicazione o commento filosofico vi è connesso; quello luciano contiene un accenno insignificante in un contesto parodico e dunque costituisce un riferimento del tutto inopportuno. Nel mio *Torquato Tasso, poeta gentile*³ avanzavo in proposito tutt'altra ipotesi, avendo puntato l'attenzione su un autore che ben sapevo congeniale al Tasso, e cioè Plutarco. I versi pseudoomerici relativi all'*eidolon* di Eracle vengono infatti citati nel *De facie quae in orbe lunae apparet*, in un passo in cui Plutarco illustra l'identità di *psyche* ed *eidolon*, anima e immagine, all'interno del lungo discorso del cartaginese Silla: "Proprio a proposito dell'Ade, in tutta la sua opera, Omero sembra parlare per ispirazione divina: *poi vidi Eracle nella sua potenza / una parvenza: lui tra gli dèi immortali* ... L'identità di ciascuno di noi non è collera, paura, desiderio, non carne o umori: essa è ciò per cui pensiamo e comprendiamo. L'anima assume l'impronta della sua propria forma venendo modellata dall'intelletto e modellando a sua volta il corpo, che essa avvolge da ogni parte; poiché di entrambi preserva il semblante e l'orma, anche se ne resti separata a lungo, essa è chiamata 'immagine' [*eidolon*]"⁴. Il discorso di Silla offre una soluzione dell'enigma dell'oltretomba ben poco ortodossa rispetto ai dogmi della religione rivelata e così la citazione plutarchea, cripticamente allusa, mi parve un segnale, quasi in cifra, per riaffermare quella teologia della conoscenza che tra averroismo, neoplatonismo e più radicale materialismo pomponazziano più volte si manifesta (e nemmeno troppo tra le righe) nei dialoghi e nelle lettere tassiane. La soluzione che in quella occasione proposi per risolvere il "misterio nascosto" nei versi omerici mi pare ancora non in tutto da respingere: la tripartizione dell'uomo in corpo, anima e intelletto che il mito narrato da Plutarco presuppone spiega a perfezione l'apparente contraddizione tra il catasterismo che colloca il semidio in cielo tra gli altri dei e l'incontro di Odisseo con il suo *eidolon* all'Ade: con la morte infatti, narra Silla, anima e intelletto abbandonano il corpo per successivamente separarsi,

² Il commento di Baffetti si legge evidentemente nell'edizione sopra citata; quello di Ettore Mazzali in *Prose* 1959.

³ Cfr. CHIODO 1998: 165-167.

⁴ Cito l'operetta plutarchea da una recente traduzione italiana: Plutarco, *Il volto della luna*, introduzione di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1991, p. 113.

l'anima per dissolversi una volta distaccatasi totalmente dalle terrene passioni, ascendendo alla sfera lunare, e l'intelletto per fondersi nel sole della divina sapienza. Credo che nessuno possa sentirsi di escludere che il Tasso possa alludere a tale "misterio" nella sua citazione, ma l'amico Paolo Luparia mi ha tuttavia segnalato una fonte ben più diretta e certamente fondamentale tra quelle ispiratrici del passo del *Cataneo*; così che il presente scritto vale quasi più come ammenda che come integrazione.

Ecco dunque la fonte del passo tassiano in questione: si tratta di Plotino, *Enneadi* I, 1, 12: "Sembra che il poeta <Omero> ammetta questa separazione [di *psyche* ed *eidolon*] quando dice che l'immagine di Eracle è nell'Ade e che egli in persona si trova tra gli dei, affermando così nello stesso tempo che egli è presso gli dei e nell'Ade. Così dunque egli l'ha diviso. Forse il suo discorso vuol significare questo: che Eracle possiede le virtù pratiche e perciò fu giudicato degno, per il suo valore, di essere un dio; ma avendo la virtù pratica e non la contemplativa - perché allora sarebbe rimasto tutto lassù - egli si trova tra gli dei, ma qualcosa rimane di lui anche nella regione inferiore".⁵ Tale citazione plotiniana è del tutto sfuggita ai commentatori del dialogo, ma sconcerta ancora di più che essa sia ignorata anche da Erminia Ardisino, che pure si è dedicata all'illustrazione delle letture plotiniane del Tasso;⁶ e se una giustificazione può giungere dal fatto che il discorso sull'*eidolon* di Eracle è riferimento abbastanza peregrino nel contesto dell'opera plotiniana, ben più inquietante è che né Ardisino né Baffetti abbiano inteso che tutto il discorso, svolto nel *Cataneo* *ovvero de gli idoli* e più diffusamente nel *Porzio* *ovvero de le virtù*, relativo alle "virtù" e alla loro tassonomia ("civili", "purgatorie", "superiori" ed "esemplari") sia tratto di peso dalla I enneade plotiniana.⁷ Lo studio dell'Ardisino, che si potrà certamente annoverare tra gli esempi delle magnifiche sorti e progressive della ricerca nell'età dell'informatica, si limita a individuare i passi in cui Tasso fa esplicita menzione del nome di Plotino, e così illustra quel che era già in piena luce; il commento di Baffetti riesce invece ad andare oltre la pura vanità e diventa in più luoghi ostacolo alla comprensione dell'argomentare tassiano. Ad esempio quando il Forestiero Napolitano afferma che le "virtù civili [...] diffiniscono l'animo e lo ripongono oltre l'indefinito", parafrasando sostanzialmente Plotino (*Enneadi*, I, 2, 2), Baffetti chiosa "*diffiniscono*: rendono saldo", dimenticando che lo stesso Tasso nel *Porzio* ribadisce il concetto, citando

⁵ Per le *Enneadi* mi avvalgo di una recente ristampa di una storica traduzione: Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, Milano, Bompiani, 2000, p. 71.

⁶ Cfr. ARDISINO 2001.

⁷ Va però detto che la Ardisino ha ovviato a tale 'dimenticanza' nella successiva rielaborazione del suo studio sulle presenze plotiniane nell'opera tassiana (ARDISINO 2003).

appunto Plotino, e traducendo il passo delle *Enneadi* con queste parole: “definiscono e sogliono collocare l’animo oltre le passioni infinite e smoderate: peroché smisurate sono le passioni, smoderata è la materia, e la virtù è quasi moderazione e quasi misura di ciascuna”. Definire dunque non è ‘rendere saldo’, ma ‘temperare’, ‘dare una misura’, giusta i plotiniani “ὀρίζουσαι καὶ μετροῦσαι”. Poco dopo, quando Tasso attribuisce alle suddette “virtù civili” il merito di troncare “i secondi movimenti”, ovvero le passioni, Baffetti ineffabilmente chiosa “gli impedimenti esterni”.

Ma, sia pure limitando l’indagine al solo *Cataneo*, anche altri luoghi del commento riescono veramente stupefacenti, come a p. 761, ove Baffetti rende sinonimi il “finto” e il “falso”, a dispetto di uno dei capisaldi della poetica tassiana e di tante pagine scritte in proposito sia nel *Giudicio* sia nel dialogo *La Cavaletta*, che lo stesso Baffetti dovrà pur aver letto e commentato. E poi vi sono i passi in cui il commentatore non segue neppure il filo del discorso: a p. 749 il Forestiero Napolitano afferma che “l’anime de’ greci imperatori e de gli altri gloriosi i quali esposero la vita per liberar la Grezia” sono state “commosse quasi da angelica tromba” allo strepito prodotto dalla vittoria di Lepanto e Baffetti spiega che gli “altri gloriosi” sono gli “eroi di Lepanto”, facendo così dire al povero Tasso che le anime degli eroi di Lepanto si sono risvegliate al rumore prodotto dalla vittoria di Lepanto! Alla pagina successiva Alessandro Vitelli loda come superiore a ogni altra moderna la canzone “ne la quale è celebrato Enrico re di Francia” e il commento spiega: “la canzone *De Henry Deuxième* (in *Hymnes*, I, 4) di Pierre de Ronsard (1524-1585)”; se non che già nella battuta successiva il Forestiero Napolitano informa come a proposito della canzone “giudicasse altramente il Castelvetro”, chiarendo in modo che avrebbe dovuto essere inequivocabile che del Caro e non certo del Ronsard si sta discorrendo. Il culmine si raggiunge forse nel lungo ragionamento svolto da Alessandro Vitelli alle pp. 758-759: il Forestiero Napolitano interroga il giovane interlocutore sulla possibilità che le favole mitologiche abbiano verisimiglianza e cita esplicitamente i racconti “d’Ercole e di Bacco, adorati da’ Greci”; il Vitelli intraprende una sorta di perorazione di stampo evemeristico concepita come una prosopopea, in persona dei due “uomini valorosi, creduti dei per lo nostro valore e per lo giovamento fatto a’ miseri mortali”, in cui a un certo punto si afferma che “furono a l’uno di noi ne l’Aventino instituiti i sacrifici, e a l’altro, dapoi che fu accresciuta la città la qual divenne regina del mondo”. Nell’“uno” Baffetti riesce a riconoscere “Ercole”, mentre il malcapitato “Bacco” se ne resta con un palmo di naso e l’“altro” diventa inspiegabilmente “Romolo”, con la bella complicazione che nel seguito della prosopopea i due ricordano come “fummo adorati in questa nobilissima città con Marte e con Quirino”, cioè lo stesso Romolo!

Abbandonato lo scolaste, torniamo al “misterio nascoso” nella citazione dell’*eidolon* di Eracle: v’è da chiedersi perché Tasso l’avrebbe dovuto chiamare in tal modo se esso si esauriva soltanto nella distinzione tra le virtù della vita contemplativa e quelle della vita attiva secondo la lettura plotiniana dei versi omerici. Tentare di leggere segnali allusivi celati dal Tasso tra le pieghe del testo potrà parere procedimento cavilloso, se non addirittura fallacemente sofistico, ma chi ha esperienza del procedere argomentativo del poeta dovrebbe sapere bene come l’arzigogolo, la sottile distinzione, il procedere tortuoso sia per lui uno dei mezzi della persuasione, e lo sia in modo particolare laddove la franchezza risulta pericolosa, laddove l’affermazione diretta delle proprie opinioni non produrrebbe altro che un’altrettanto diretta censura. Dunque non è illecito chiedersi ove il Tasso voglia indirizzare il discorso quando, al termine della sua plotiniana lezione sulle virtù, lascia cadere, con apparente noncuranza, la constatazione che la virtuosa “purgazione” degli “idoli” non ha però fatto crollare “l’idolo de l’anima”. A quel punto il giovane Vitelli interloquisce con la battuta chiave già sopra citata: “Di lui sentii ragionare alcuna cosa, e lessi che l simulacro d’Ercole era ne l’inferno e l’anima in cielo; ma non so qual misterio ci sia nascoso”. A quale lettura il personaggio del dialogo fa riferimento? Nel passo plotiniano non sembrerebbe esservi “nascoso” nessun “misterio” e se il Vitelli a quel passo avesse voluto riferirsi, e alla spiegazione incentrata sulla contrapposizione tra vita attiva e vita contemplativa, a rigore anziché “non so” avrebbe dovuto dire “non ricordo qual misterio ci sia nascoso”, poiché il passo plotiniano già contiene la spiegazione in forma piana degli enigmatici versi omerici. In Plutarco invece la citazione dei medesimi versi non è accompagnata da chiose chiarificatrici, ma si inserisce nel contesto di un discorso poeticamente allusivo ove l’ineffabile fascino della descrizione della pianura elisia che accoglie le anime sulla faccia nascosta della luna ben può giustificare la locuzione “misterio nascoso”. L’intervento del Forestiero Napolitano che immediatamente riconduce il discorso nell’ambito della spiegazione plotiniana (e con una lode della vita puramente contemplativa che contraddice altri luoghi dei *Dialoghi*, e in particolare *Il padre di famiglia*, ove, ciceronianamente, il Tasso aveva affermato che “il fine degli ammaestramenti ch’appartengono alla vita dell’uomo è l’operazione”) pare quasi mosso dal desiderio di tacitare il giovane interlocutore, evitando di sollevare questioni, o misteri che siano, il cui esame risulterebbe pericoloso, tanto più che la conclusione della battuta del Forestiero Napolitano (“Ma tanto sia di ciò quanto piace a’ teologi”) invoca sapientemente la necessità della reticenza, espediente retorico di somma utilità laddove l’esercizio della prudenza è divenuto “tutta la virtù”, come è detto nel *Malpiglio, ovvero de la Corte*. Tuttavia è proprio la disquisizione sulle virtù svolta dal Forestiero Napolitano poco prima a fornir-

re nuovi indizi per tentare di penetrare il significato del passo: vi si dice che gli “idoli fallaci” distrutti dalla “purgazione” debbono essere sostituiti da “alcune immagini de la virtù”, e poi si prosegue: “lor si volgerà l’animo primieramente, e da queste s’inalzerà con la contemplazione a le forme più semplici, le quali avrà dipinto l’intelletto agente, ch’è quasi il pittore e ’l poeta de l’anima, illustrandole tutti i fantasmi col suo lume immortale: né fermandosi in queste, si leverà a la contemplazione d’Iddio con la fede e con la religione, che stanno ne la sommità de la mente; e allora l’umana virtù sarà nel supremo grado e più vicina a la divina, de la quale è ricevitrice”. A questo passo il commentatore dedica una nota soltanto, ovviamente errata: “*intelletto agente*: per Aristotele è la parte attiva dell’intelletto, che gli averroisti consideravano separata e immortale”. Il Tasso, ben più esperto del suo chiosatore riguardo alla teoria dell’anima, non usava certamente a caso la relativa terminologia (e sarebbe bello sapere da lui che cosa avrebbe da dire sulla “parte attiva dell’intelletto”), e certamente non a caso distingueva, come si sarà notato, tra “animo” e “anima”. Se non mi inganno, attraverso tale distinzione Tasso introduce quella stessa tripartizione che in Plutarco era resa nei termini intelletto-anima-corpo e che consentiva di spezzare il dualismo anima immortale-corpo mortale introducendo un principio di dinamismo. Nei termini dell’averroismo, incautamente richiamati da Baffetti, l’“animo” corrisponderebbe all’intelletto possibile (questo “separato e immortale” nella teoria averroista, perché quello “agente” lo è ovviamente già in Aristotele) e dunque la “purgazione” che il “celesti medico” ha condotto attraverso l’esercizio delle “virtù” non va intesa come un evento che riguarda il singolo individuo, bensì come il processo storico che per “filosofica ragione” trasforma “l’animo” da “tempio d’idolatria” a contemplatore della divina sapienza. La ‘dissimulazione onesta’ della concezione dell’intelletto possibile passerebbe dunque attraverso l’uso della citazione come figura della reticenza, dal momento che è proprio il fugace cenno all’“idolo de l’anima” che ha lo scopo di richiamare, insieme a Plotino, il mito plutarco dell’oltretomba e la distinzione, inaccettabile alla dottrina cristiana, tra l’anima mortale, propria a tutti gli individui, e l’immortalità concessa all’intelletto della specie umana, nel quale si fondono, dissolvendosi in esso al momento del trapasso, quelli individuali dei sapienti.

L’uso della citazione come figura della reticenza, che mi pare tipico negli scritti tassiani, è anche frequente nelle *Lettere*, e soprattutto in un ben determinato gruppo di esse. Nei primi tempi della prigionia in Sant’Anna Tasso redasse varie lettere di supplica per impetrare la restituzione della libertà; invocò la clemenza del duca Alfonso, chiese l’aiuto di quanti avrebbero potuto intercedere presso di lui e intese chiarire, in particolar modo all’amico Scipione Gonzaga, potente cardinale, la situazione e le ragioni

del suo comportamento. Tali lettere, straordinari esempi di perorazione oratoria e fulgida testimonianza di una mente lucidissima e di una cultura sconfinata (quasi tutte vennero scritte senza alcun sussidio di consultazione dei libri oggetto di citazione e addotti ad esempio), sono state spesso lette come segno di un eccesso di zelo religioso, che nella reiterata esibizione di scrupoli e dubbi diverrebbe indizio del turbamento psichico che giustifica ancora agli occhi (ben poco lincei) dei moderni la detenzione del poeta nello Spedale di Sant'Anna. Ma è stupefacente che nel considerare tali lettere apologetiche (e penso soprattutto alle due scritte al cardinal Scipione Gonzaga nelle prime settimane dopo l'imprigionamento, nn. 123 e 124, e quella di alcuni mesi dopo al marchese Giacomo Buoncompagni, n. 133) non si sia tenuta in conto una circostanza pur ovvia: che sono scritte da un carcerato perfettamente conscio che esse saranno lette e vagliate (e purtroppo non sempre inoltrate!) dal suo carceriere, Agostino Mosti; che dunque esse vanno lette come un esercizio di 'dissimulazione onesta' il cui scopo è quello di celare, sotto un'ingannevole apparenza che possa rabbonire il censore, l'autentico messaggio, per la cui decifrazione si dovrà confidare nella perspicacia del destinatario. Peraltro è lo stesso Tasso a teorizzare la necessità di tale procedere, "giudicando che l'uomo non sia sempre obbligato a manifestare quelle cose le quali, senza offesa altrui e senza far torto al vero, può tacere, e co' l silenzio de le quali egli può credere in alcun modo di fare a se stesso giovamento".⁸ Non occorre insomma troppa sagacia per comprendere che le lodi così generosamente spese per Alfonso e, quasi, tutta la casa d'Este non sono affatto il segno di uno squilibrio che induce il poeta ora all'insulto e poco dopo all'esaltazione; né si può prendere alla lettera l'esibizione di zelo cattolico, ché anzi oggetto principale dell'apo-logia è appunto la filosofica giustificazione della propria miscredenza, abilmente dissimulata ma sostanzialmente ribadita.

Non è qui possibile una lettura diffusa e circostanziata degli accorgimenti con cui il Tasso esibisce una ritrattazione nel contempo celatamente negandola; ma è da rilevare che anche in questo caso la citazione degli antichi filosofi, ora esplicitata ora adombrata, svolge una funzione fondamentale e spesso cripticamente allude, con ammiccamenti all'interlocutore, e in particolare al cardinal Gonzaga, sodale degli studi giovanili, a opinioni del tutto estranee alla cattolica ortodossia, come ad esempio quando (scrivendo al Buoncompagno) accampa l'autorità di Alessandro d'Afrodisia come persuasore al superamento dei suoi dubbi in materia di fede ("io de la creazion del mondo, de l'immortalità de l'anima, e de la onnipotenza assoluta di Dio alcuna volta dubitava"). Anche in questo caso insomma la citazione è usata come figura della reticenza, come dotta

⁸ *Lettere*: II 85.

allusione che deve indirizzare il lettore a comprendere quel che esplicitamente non si può dichiarare. Gli scrupoli che inducono invece l'Ardissino a voler inquadrare in un rassicurante contesto cattolico le frequentazioni plotiniane dell'autore della *Liberata* - "Plotino nel Tasso coesiste con il cristianesimo senza divenire un platonismo cristiano, fede e ragione rimangono disgiunti perché la ragione non riesce a spiegare tutti gli interrogativi cui la Rivelazione dà una speranza per fede"⁹ - attribuiscono al Tasso una mentalità da pinzochera che chiunque abbia letto il suo epistolario sa benissimo non appartenergli. Non sono le supposte affinità della metafisica plotiniana con la dottrina cristiana a muovere il Tasso verso il pensatore antico; piuttosto il processo va letto inversamente: che Plotino sia stato l'autore cui più i Padri della Chiesa hanno attinto nell'ambito della tradizione neoplatonica lo rende privilegiato anche per il Tasso. Dovendo per necessità dissimulare la propria eterodossia e il proprio interesse per dottrine apertamente condannate e combattute dalla Chiesa, le citazioni plotiniane meglio di altre si accordavano con la necessità della reticenza, ma nel contempo richiamavano con forza una concezione del rapporto dell'uomo con il divino in cui tramite non è né la fede né la grazia, ma il processo intellettuale. A Plotino Tasso non giunge certamente attraverso le sacre scritture o la lettura dei Padri, ma attraverso la critica alla teoria dell'unità dell'intelletto possibile: il dio cui egli crede è il dio dei filosofi, al quale ci si fa simili nella contemplazione.

⁹ ARDISSINO 2001: 511.

IL SOPRANO ARMIDA

Nel corso delle annate dal 1963 al 1966 fu pubblicata su “Studi Tassiani” (nn. 13-16) una curiosa indagine bibliografica, curata da Alessandro Tortoreto e Joseph Fucilla, intesa a riordinare, suddividendola cronologicamente e per argomento, la sconfinata produzione di *Versi e prose ispirate al Tasso*. Il lavoro non è soltanto utile nel fornire preziose indicazioni di studio, ma nel suggerire anche piacevoli itinerari di lettura (i curatori stessi approntarono una breve antologia che si legge nel n. 16 alle pp. 105-128) e nel segnalare, accanto a opere di maggior importanza, anche mere curiosità, come il dramma inedito *Torquato Tasso*, redatto in età giovanile dal De Sanctis, e antologizzato e riassunto da Benedetto Croce nel volume di *Scritti vari* del medesimo da lui curato; oppure la commedia *L'ariostista e il tassista*, scritta intorno alla metà del Settecento da Giulio Cesare Becelli, frequentatore abituale del genere della commedia a sfondo letterario. Dal momento che la silloge approntata dal Tortoreto e dal Fucilla dichiaratamente non mirava all'eshaustività, sarebbe ingeneroso opinare intorno a certe scelte e a certe omissioni, e tuttavia almeno una di queste vorrei segnalare: il dramma per musica *Armida abbandonata* di Francesco Saverio de' Rogati, un titolo sfuggito ai due compilatori, oppure deliberatamente tralasciato benché segnalato nel più ampio repertorio bibliografico del Locatelli edito nella medesima rivista. La storia dei rapporti fra Tasso e l'Opera¹ si fa abitualmente iniziare col monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1638) e con *L'Armida* di Benedetto Ferrari (1639), ma forse la data si può anticipare: pochi mesi prima di morire infatti il Guarini compose alcuni intermezzi per musica, destinati a una rappresentazione dell'*Alceo* di Antonio Ongaro,² adattando per l'occasione episodi della *Liberata*, e cioè la vicenda d'amore fra Armida e Rinaldo. Gli intermezzi andarono in scena soltanto nel 1614, ma con grande e replicato successo, subendo, a detta di Apostolo Zeno, alcuni ritocchi per mano di Girolamo Preti. Il 1614 dovrebbe dunque essere l'anno in cui il soprano Armida iniziò a calcare le scene, e artefici di questa metamorfosi musicale del personaggio tassiano furono il Guarini e il Preti, entrambi avvezzi al comporre 'per musica' come testimonia la composizione di altri intermezzi e di cantate per nozze da parte del Guarini, e di alcune

¹ Cfr. in proposito PIERI 1985, GALLINARO 1994, RUGGIERO 2003.

² La rappresentazione avrebbe dovuto aver luogo nel 1612, ma non andò in scena; gli intermezzi guariniani servirono per una rappresentazione dell'*Idalba* di Maffeo Venier che ebbe luogo il 6 febbraio del 1614. Gli *Intramezzi* furono pubblicati sia in varie edizioni dell'*Alceo* dell'Ongaro (la prima: Ferrara, Baldini, 1614) sia nell'*Idalba* (Ferrara, Baldini, 1616), e poi nelle *Opere* del Guarini.

“ballate composte per musica” da parte dei Preti, nelle cui *Poesie* si legge anche l'*Amor trionfante*, azione scenica composta “per recitarsi in musica da una mascherata”,³ una vera e propria ‘cantata’ ideata alla corte barberiniana e cui forse andrebbe riservata qualche attenzione dagli studiosi della nascita dell’opera in musica. Altrettanto ragguardevole è la notizia, trasmessaci dallo stesso Guarini, relativa alla stesura dei versi cantati dal coro nella scena II dell’atto III del *Pastor fido*, l’episodio del gioco della “cieca”: “Fatto il ballo, fu messo in musica da Luzzasco eccellentissimo musico de’ nostri tempi. Indi sotto le note di quella musica il poeta fe’ le parole, il che cagionò la diversità dei versi, ora di cinque sillabe, ora di sette, ora di otto, ora di undici, secondo che gli conveniva servire alla necessità delle note”. Dunque possiamo riconoscere al Guarini una particolare sensibilità per i problemi dello scrivere per musica, e ascrivergli un ruolo rilevante nell’inaugurare la fortuna del Tasso operistico, ma è noto che tale fortuna avrà il suo culmine nel Settecento, almeno per quanto attiene alla vicenda musicale, dal momento che con i personaggi della *Liberata* si misurarono musicisti come Vivaldi, Gluck, Cherubini, Salieri, Haydn, Rossini.

L’*Armida* del de’ Rogati è sì una delle tante, delle troppe forse, Armide melodrammatiche di gran moda sulle scene dei teatri settecenteschi (oltre che abbandonata la si potrà trovare delusa, maga, al campo d’Egitto, in Damasco, infuriata, placata e persino, in un colpo solo, nemica amante e sposa), ma resta ciò nonostante un testo cui prestare un poco d’attenzione. Intanto perché rappresentò alla sua epoca un evento musicale di rilievo: l’opera segnò infatti il ritorno trionfale in Napoli di Niccolò Jommelli, musicista napoletano che collaborò a Vienna col Metastasio musicandogli alcuni libretti (la *Didone abbandonata*, l’*Achille in Sciro*, l’*Attilio Regolo*, *La clemenza di Tito* fra i più famosi), e che fu nel 1773 ammesso a far parte dell’Accademia d’Arcadia, unico musicista, forse, cui fu tributato questo onore.⁴ Tale ritorno del Jommelli in patria e la messa in scena dell’*Armida abbandonata* (30 maggio 1770) dovevano rappresentare il segnale di una reazione al decadimento del teatro melodrammatico napoletano,⁵ e il successo tributatole dal pubblico ne fece un’opera di repertorio ripresa anche negli anni successivi.

L’autore del libretto, Francesco Saverio de’ Rogati,⁶ è uno dei tanti scrit-

³ Cfr. PRETI 1991: 217-226.

⁴ Su Niccolò Jommelli, oltre ai vari testi di consultazione, si veda la voce redatta da Maria Mc Clymonds per il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Le biografie, vol. IV, Torino, U.T.E.T., 1986); e, della stessa autrice, *Niccolò Jommelli: The last years 1769-74*, Ann Arbor, Michigan, 1981.

⁵ Cfr. CROCE 1916.

⁶ La grafia del nome stesso è oscillante nei vari repertori di consultazione: De Rogati e (de’) Rogati, con anche la variante di una s finale, De Rogatis o (de’) Rogatis. Cito secondo il frontespizio della pubblicazione che, contiene, in fine al II

tori italiani che non hanno potuto sfuggire alla pratica della decimazione con cui le moderne storie letterarie hanno reagito all'eccessiva ricchezza del nostro patrimonio poetico. La sua opera più importante è la traduzione, filologicamente commentata con note ancora interessanti, dal greco di Anacreonte e di Saffo: una traduzione in strofette metastasiane che certo non corrisponde alle abitudini di lettura moderne, che tendono ormai a connettere la lirica greca antica a un ermetismo alla Quasimodo; una traduzione tuttavia che, superato il primo impatto che può per il lettore moderno risultare traumatico, rivela una grazia ancora piena di fascino.⁷

L'*Armida abbandonata* rappresentata al San Carlo di Napoli nel 1770 è opera giovanile del de' Rogati che compiva allora venticinque anni; nel darla alle stampe nel 1784,⁸ dopo una prima pubblicazione anonima che accompagnò evidentemente la messa in scena, l'autore la fece precedere da alcune *Riflessioni* esposte in forma di lettera all'amico Saverio Mattei, che non soltanto aveva voluto, quindici anni prima, che a lui fosse assegnato il compito di redigere il libretto d'opera, ma che ora - protesta l'autore - "ad onta de' miei dubbi, e senza voler sentire le mie ragioni, imperiosamente" lo ha "costretto a pubblicarlo".⁹ Le *Riflessioni* del de' Rogati ci forniscono notizie sulle circostanze dell'allestimento dello spettacolo, ma consistono soprattutto in una spietata critica, una vera e propria requisitoria contro il proprio parto immaturo. Le notizie sull'allestimento in parte valgono a scusare i difetti dell'opera: pochi giorni furo-

tomo, l'*Armida abbandonata*: *Le Odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da FRANCESCO SAVERIO DE' ROGATI*, Tomo II, Colle, MDCCCLXXXIII, Nella stamperia di Angiolo Martini e Comp. Il de' Rogati, in Arcadia Argisto Genesio, nacque a Bagnoli nel 1745 e morì a Napoli nel 1827, dopo una vita dedicata soprattutto all'attività di giureconsulto. Ulteriori notizie biografiche si possono reperire nelle *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli* compilate dal Minieri Riccio (Napoli, 1844: 300) e soprattutto nella voce redatta dal Vaccolini nelle *Biografie degli italiani illustri* curate dal De Tipaldo (Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1837, IV: 387-388).

⁷ Un piccolissimo saggio: "Già in grembo al mar s'ascosero / Le Plejadi, la luna / E della notte bruna / Già scorsa è la metà. // L'ora già passa, e vigile / Io sulle piume intanto / Sola mi struggo in pianto / senza sperar pietà". È una traduzione da Saffo, il frammento n. 20 dell'edizione Diehl: lo si confronti con la versione in prosa (andare ogni tanto a capo non significa scrivere versi) contenuta nei *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo.

⁸ Su queste stesse date corre una qualche incertezza. Nella copia che possiedo il secondo tomo porta come data di impressione il 1783, ma la lettera al Mattei è datata 10 gennaio 1784. Né saprei spiegare perché alcune fonti parlano di un autore "ventunenne" al momento della redazione del libretto, dal momento che la data di nascita del de' Rogati è concordemente fissata al 1745.

⁹ *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, in DE' ROGATI 1783: 221-254.

no concessi e molte limitazioni imposte al librettista che tentò invano - a suo dire - di sottrarsi all'incombenza. Più curiose sono le notazioni critiche svolte dall'autore, che nell'esaminare i difetti del "dramma" pone in evidenza tutto un clima di gusto, e anche le teorizzazioni estetiche legate all'esperienza metastasiana. Primo difetto dell'opera è la presenza del "meraviglioso" dei trucchi scenici, "giacché essendo cose fuor della natura, l'illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente, e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti";¹⁰ secondo difetto, il mancato rispetto delle unità tragiche, e terzo, e la critica un poco sorprende, la mancanza di approfondimento psicologico nel disegno dei vari personaggi. Vi si aggiunga qualche notazione sugli scrupoli moralistici nel porre in scena la favola tassiana e una minuziosa analisi di ogni piccolo difetto ricercato scena per scena, e si avrà il quadro di una davvero ingenerosa auto-stroncatura.

Dobbiamo invece riconoscere all'autore una certa accorta spregiudicatezza nell'adattare l'intreccio alle esigenze prioritarie della partitura musicale:

Ho finto il luogo dell'azione non già nell'Isole fortunate, ma nel castello d'Armida, ed ecco variata una delle più note circostanze della favola, cosa che rincresce allo spettatore illuminato il quale ricordandosi donde è tratto il soggetto, non può non condannare il poeta del cangiamento sensibile; e sarebbe pure a me dispiaciuto, se altri avesse osato altrettanto. Comprende ognuno, che se così non avessi fatto, a riserba di quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere, niun altro senza maggiori inverisimiglianze poteva aver luogo in questo dramma, e con ciò avrei controvenuto al canone inviolabile dell'odierno teatro in musica, in cui debbon non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo, e da una prima donna, da un secondo uomo, e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore, e da una ultima parte, che per uso si fa eseguire da una donna, o da qualche mediocre eunuco: e per serbare una almen soffribile unità di luogo ho dovuto forzare il soggetto, e aggiungervi per episodio un altr'azione dello stesso Tasso qual'è quella d'Erminia amante non amata da Tancredi, che niun legame, o vincolo avean coll'azione d'Armida, e Rinaldo, e che potrebbe interamente levarsi senza apportar detrimento, anzi giovare al soggetto principale.¹¹

Dunque la scena è nel castello d'Armida ove, oltre a Rinaldo, si trova un secondo, piuttosto buffo, spasimante Rambaldo, e il prigioniero Tancredi; e dove giungeranno Erminia, sulle piste di Tancredi, e, in seguito, Dano e Ubaldo. Le vicende d'amore delle due coppie, con il corollario di

¹⁰ DE' ROGATI 1783: 229.

¹¹ DE' ROGATI 1783: 231-232.

qualche duello, si svolgono nei primi due atti del dramma, mentre nel terzo si assisterà al trionfo di Rinaldo sulla selva incantata: e così, con grande angustia per l'autore, "è venuta a soffrire non poco l'unità del luogo, e per conseguenza quella del tempo, e dell'azione".¹²

Mi pare evidente come il dato più caratteristico del dramma sia la presenza di Erminia "seconda donna", personaggio che non ha avuto molta fortuna nella storia dell'uso operistico della *Gerusalemme*. Erminia è spesso presente in scena, ed è protagonista di un dialogo con Armida (a. II sc. II), un dialogo molto poco tassiano nello spirito, in cui la principessa d'Antiochia intercede con successo presso la maga che aveva ormai deliberato la condanna a morte del prigioniero Tancredi. Questa la preghiera che commuove Armida

Pietà ti desti
Questo pianto, ch'io verso.
(Nacqui pur infelice!) Ah, se giammai
Provasti in seno amor; se mai vedesti
Il tuo bene in periglio: alla mia pena
Sia norma il tuo dolor. È reo Tancredi,
Io morirò per lui. Pietà [...].
[Armida abbandonata, a. II, sc. II]

E, ottenuta la sospensione della pena, Erminia conclude con un *a solo*:

Cercar fra perigli
L'amato suo bene,
Trovare ristretto
Fra lacci, e catene,
È affanno che opprime,
Che lacera un cor.
Ma poi di sua mano
Discioglier chi si ama:
È gioia, è contento,
Che vince ogni brama,
Che tutta compensa
La pena, e il dolor.
[*ibid.*]

In un precedente *a solo* Erminia manifesta inquietudini e timori più propri al personaggio tassiano:

Da quel primiero istante,
Che aprii le luci al giorno,

¹² DE' ROGATI 1783: 233.

Sempre mi vidi intorno
Sdegnato il mio destin.
Muovon per me procelle
Nemiche ognor le stelle:
Quando nel Ciel un raggio
Vedrò sereno alfin?
[a. I sc. IV]

L'altra eroina Armida è parente prossima delle altre Armide soprano settecentesche, cioè le mancherà il riscatto che nella *Gerusalemme* la trasforma infine di maga in donna, e quindi "ancilla" del suo eroe. Anche il conflitto fra l'amore e il dovere in Rinaldo oscilla fra nuove esigenze sceniche e un più rispettoso ossequio al testo tassiano. È ovvio che qui si sovrappone il modello metastasiano del personaggio di Enea, con il curioso risultato di una sorta di duplicazione: il personaggio tassiano come interprete del conflitto fra Onore e Amore, fra ragione della Storia e esigenze della vita, venne modellato dal suo autore sul paradigma dell'eroe epico virgiliano, il pio Enea obbediente al Fato; e nella trasposizione operistica tale operazione viene duplicata, l'Enea metastasiano diventando il modello del Rinaldo melodrammatico.

Il Rinaldo del de' Rogati è in un primo tempo convinto ad abbandonare Armida, a "uscir da questo Laberinto funesto", dall'amico Tancredi (a. I sc. X), ma un successivo incontro con Armida fa vacillare la sua costanza:

A te mi toglie
Legge d'onor. Più non cercar: consola
Il tuo dolor. Per te non nacqui, o cara,
Non nascesti per me. (se qui più resto,
Comincio a vacillar). Addio.
[a. I sc. XI]

Armida s'opponne, piange, minaccia il suicidio, e invita lo stesso Rinaldo a ucciderla:

[...] Va' dove onor ti chiama,
Va', pugna, vinci, alza trofei. Spergiuro!
Ma comincia da me. Questo è l'acciaro.
Svenami; eccoti il sen. [...]
[*ibid.*]

E allora Rinaldo cede ("un folle Desio d'onor mi trasportò: Son reo pe-
ra Goffredo, Pera il campo con lui"), e l'atto si conclude con un duetto:

R. Qui trarrò teco i giorni miei. Le vane
False leggi d'onor sprezzo, e non curo.

A. Giuralo.
R. Oh Dio! per quei bei rai lo giuro.
Ah tornate, oh Dio, serene,
Care luci del mio bene.
Più resistervi non so.
A. Ah placata, o Dio, già sono,
Care luci vi perdono,
E più palpiti non ho.
R. Dunque sei ...
A. Di te sicura.
R. Dunque son ...
A. L'oggetto amato.
E a dispetto ancor del Fato, (a due)
Fido sempre il cor sarà.
Ma non so qual cura audace, (ciascuno da sé)
Qual pensier funesto intanto,
Va turbando in me la pace
Fra le mie felicità.
[*ibid.*]

L'abbandono di Armida, ovvero il trionfo della ragione e delle leggi di onore, si avrà successivamente, e in modo più rispettoso dell'intreccio del poema tassiano, con la celeberrima scena dello scudo in cui Dano costringe Rinaldo a specchiarsi. L'atto secondo si conclude così - come era stato imposto al librettista - con la scena madre dell'abbandono e della conseguente furia di Armida:

Odio, furor, dispetto,
Dolor, rimorso, e sdegno,
Vengon nel punto estremo
Tutti a squarciarmi il petto:
Ardo, deliro, e fremo,
Ho cento smanie al cor.
Udite, o furie udite,
Vi muova il mio tormento.
A vendicar venite
Il mio tradito amor.
[a. II sc. XII]

Giungono le Furie, la reggia d'Armida, per volere della maga, è distrutta, e il sipario cala sulle sue fumanti rovine. Ma non cala definitivamente: l'*Armida* del Jommelli non si conclude infatti con la scena tragica del lamento dell'eroina abbandonata, ma nel III atto con il pezzo d'insieme che celebra il trionfo di Rinaldo sulla selva incantata. Prima del pezzo d'insieme le due ultime scene, forse le più suggestive del dramma, di Rinaldo in lotta con gli incanti:

Questa è la selva? E dov'è il fuoco? E dove
Le Sfingi, i mostri? Altro non miro intorno
Che verdi piante, e placidi ruscelli,
Che invitano al cimento, e ben si vada.
[...]
Quai novelle sembianze il bosco piglia
Al garrir degli augelli! ... O meraviglia!
Tutto seduce il cor ... D'ogni cimento
Ah! Che forse è peggior questo, ch'io veggio
Soave inganno, ed io restar non deggio.
[a. III sc. V]

Rinaldo si riscuote, tenta di abbattere il mirto, ma anche il Coro interviene per invitarlo a cedere alle lusinghe della selva con un'arietta il cui ultimo verso, quasi identico, ritroveremo in una celebre aria del *Rigoletto*:

R. [...] Ah quai ninfe
Sorgono, oimè, da' tronchi ... e donde viene
Questo suon! ...
C. Torna pure al caro bene,
Che t'aspetta in questo istante,
Non guerrier, ma torna amante,
Le sue pene a consolar.
R. Qual tumulto d'idee m'eccita in seno
Questa dolce armonia! Che grato oggetto!
Che sarà ...
[*ibid.*]

Rinaldo ancora reagisce e allontana le ninfe che si frappongono fra lui e il mirto ("Sgombrate il varco Insidiose larve a' passi miei"), ma quando egli alza la spada per sferrare il colpo finale il mirto si apre e appare Armida:

A. Io pur ti veggio. Ah! Non volendo ancora
Torni a chi fugge. A che ne vieni? Amante
Qui giungi o pur nemico?
[a. III sc. VI]

Non valgon le lusinghe e le preghiere, e allora Armida, il suo fantasma, scatena contro Rinaldo i mostri della selva:

Coro: Tu sarai tra queste selve
Preda or or di mostri, e belve,
E non giova il folle ardire
Che il tuo fato ad affrettar.
[*ibid.*]

Ma infine Rinaldo tronca il mirto: “Fuggon le larve, Vinto è l’incanto, e tutto alfin disparve”. Tutti i personaggi del dramma, tranne ovviamente Armida, si ricongiungono e chiudono a più voci:

Corso d’ore sì felici,
Altro giorno aver non può.
[a. III sc. VII]

A malincuore: questo è il melodramma. Nella sua frivolezza non v’è posto per lo spirito della *Gerusalemme*, per quella tensione fra voluttà e gloria che invece sulla scena si risolve e termina nel conflitto fra il cavaliere crociato e le “insidiose larve”, frutto dei malvagi incanti della selva. O forse quella tensione trova espressione nella musica?

Paolo Luparia

CASTIGAZIONI TASSIANE

RIME 1435: IMENEO PER "ALME ILLUSTRİ"
(RESTAURO TESTUALE E INTERPRETAZIONE)

Tipico esempio di poesia encomiastica e d'occasione, la canzone *Onde sonar d'Italia intorno i monti* (Rime 1435) è un epitalamio composto dal Tasso per le fastose nozze di Ferdinando I, granduca di Toscana, con Cristina di Lorena. Quando in una lettera al Costantini del maggio 1589 (*Lettere* IV, 1122) Torquato esclama "A la seconda medicina Iddio m'aiuti: altrimenti sarò costretto ad andare elemosinando sino in Loreto, o al più sino a Pesaro", è molto probabile - come ben vide il Solerti (*Vita* SOLERTI I, p. 633) - che alludesse proprio a questo testo. La "prima medicina" era infatti costituita da un'orazione panegirica in onore di casa Medici, tutta giocata sull'*interpretatio nominis*. Ma il suo effetto terapeutico non aveva corrisposto alle attese, se il malinconico poeta lamentava di non aver guadagnato cosa alcuna con il granduca mentre da quell'encomio smaccato erano state definitivamente compromesse le residue e già fievoli speranze di non alienarsi in tutto il favore degli Este. Di qui l'esigenza di accrescere le dosi, e, in caso di fallimento, la squallida previsione della mendicizia presso il Duca di Urbino. "E se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe / mendicando sua vita a frusto a frusto, / assai lo loda, e più lo loderebbe": del resto il Tasso - miserando esempio di sciagura - non necessita di patetiche apologie né di compianto: semmai di comprensione. Dolorosamente conscio di quanto la festosa occasione fosse ormai remota ed estranea alla sua presente, smagata disposizione d'animo; incapace di ritrovare la splendida felicità inventiva, la aggraziata levità, il brivido sensuale che avevano improntato un'altra stagione creativa, ormai irrimediabilmente tramontata e rimpianta; assillato dalla tirannia del tempo - la sposa ha già fatto il suo solenne ingresso a Firenze il 30 aprile 1589, ma solo nel giugno avanzato la canzone sarà finita (*Lettere* IV, n. 1135) - e avvilito dal progressivo inaridirsi di una vena già contraddistinta da prodigiosa esuberanza, egli è il primo ad avvertire, con lucida amarezza, l'inermità dei suoi sforzi poetici: "né so imaginare cosa uguale a quella ch'io scrissi (nel libro della mente), quando prese moglie il Duca di Savoia. Mi sforzerò nondimeno che il Granduca conosca ch'io desidero di esser raccolto particolarmente ne la sua protezione" (*Lettere* IV, n. 1126). Mi sembra però che vada in parte attenuata la sentenza stroncatoria con la quale il Solerti bolla il componimento: "La canzone [...] risente chiaramente dell'esser fatta con sforzo di giudizio e non per ispirazione, perché procede contorta ed oscura nell'incalzarsi delle allusioni e nelle lodi banali; [...]" (*Vita* SOLERTI I: 634). Ho il sospetto, tanto per cominciare, che all'impressione, e alla taccia conseguente, di tortuosa oscurità non poco

contribuiscano le scelte interpuntive accolte o promosse dal probo e benemerito biografo e editore, scelte avallate per inerzia anche dal Maier e dal Basile. Si consideri la prima stanza:

| | |
|--|----|
| Onde sonar d'Italia intorno i monti | |
| de le più colte e più leggiadre rime, | |
| e crollar l'alte cime | |
| gli olmi, i pini, gli abeti, i lauri, i faggi, | |
| per cui facean concento i fiumi e i fonti, | 5 |
| infin da l'Alpe a l'arenose sponde? | |
| E 'l mar con tutte l'onde, | |
| mormorando cessò gli usati oltraggi? | |
| E de la cressa fronte ardenti raggi | |
| incontra 'l sol vibrò purpurei e d'oro, | 10 |
| a cui sospende l'arco e la faretra, | |
| onde i figli di Niobe irato estinse | |
| Febo, e prende la cetra, | |
| com'allor ch'i giganti in Flegra ei vinse | |
| coronato d'alloro? | 15 |
| Ecco dal suo canoro | |
| giogo lunge le Muse, e lunge avvampa | |
| di nove faci una congiunta lampa. | |

La struttura del periodo poetico risulta farraginosa, confusa e ambigua semplicemente perché all'editore sembra essere sfuggito che esso è scandito da tre frasi interrogative in successione introdotte da *Onde* 1, *Per cui* 5 e *A cui* 11. L'origine dell'equivoco va forse individuata nella lacunosa interpunzione della scorretta stampa Marchetti (*Delle Rime del Sig. TORQUATO TASSO, Parte seconda. Di novo date in luce, con li Argomenti et Espositioni dello stesso Autore*. In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti, 1593), ove non figura alcun punto interrogativo, nemmeno quello, indispensabile, in fine di 15, omesso, credo, per un accidentale refuso (inspiegabilmente infatti il v. non presenta interpunzione di sorta). Dopo averlo ripristinato, è lecito congetturare che al Solerti sia parso insoddisfacente strutturare il testo come un unico, amplissimo periodo interrogativo che occupa quasi per intero la stanza (benché tale soluzione non risulti, in definitiva, incoerente e rappresenti anzi la scelta interpuntiva più fedele ai testimoni, solo che si abbia l'avvertenza di rilevare la triplice membratura del periodo ponendo pausa forte - punto e virgola - in fine di 4 e di 10, là dove la stampa Marchetti reca semplice virgola). Di qui l'esigenza di aggiungere altri due punti interrogativi che però, in conseguenza di un sorprendente fraintendimento, sono stati posti, del tutto incongruamente, in fine di 6 e di 8 in sostituzione delle due virgole attestate dall'edizione bresciana, almeno la seconda delle quali risulta perfettamente legittima. Basta in effetti ripristinare la punteggiatura genuina, perentoriamente postulata dal

senso, perché la stanza riacquisti tutta la sua eleganza e l'ampia e solenne modulazione ternaria ascendente, propria di una "magnifica" eloquenza, con le reiterate domande a creare sapienti sospensioni (va accolto anche lo scempiamento *auampa* 17):

| | |
|--|----|
| Onde sonâr d'Italia intorno i monti | |
| de le più colte e più leggiadre rime, | |
| e crollâr l'alte cime | |
| gli olmi, i pini, gli abeti, i lauri, i faggi? | |
| Per cui facean concento i fiumi e i fonti | 5 |
| infin da l'Alpe a l'arenose sponde, | |
| e 'l mar con tutte l'onde | |
| mormorando cessò gli usati oltraggi, | |
| e de la crespa fronte ardenti raggi | |
| incontra 'l sol vibrò purpurei e d'oro? | 10 |
| A cui sospende l'arco e la faretra, | |
| onde i figli di Niobe irato estinse, | |
| Febo, e prende la cetra, | |
| com'allor ch'i giganti in Flegra ei vinse, | |
| coronato d'alloro? | 15 |
| Ecco dal suo canoro | |
| giogo lunge le Muse, e lunge avampa | |
| di nove faci una congiunta lampa. | |

Nel passo in questione *cui*, preceduto dalle preposizioni *per* e *a*, è usato come caso obliquo in funzione sostantivale e sta in luogo del pronome interrogativo 'chi'. Uso del resto ben attestato, da Dante, *Rime* 28, 1 "Bicci novel, figliuol di non so cui"; *Inf.* v, 19 "Guarda com'entri e di cui tu ti fide"; e Petrarca, *T. E.* 9 "e doler mi vorrei, né so di cui", fino al Tasso stesso (ROHLFS, *Morfologia* § 488, p. 199 cita, senza rinvio, *a cui ricorro?*); e legittimato anche dal Bembo che nelle *Prose della volgar lingua* (BEMBO 1931: II 115) annovera *cui* tra le voci che "richiedendo si dicono". È probabile che proprio il fraintendimento del preciso valore di *Per cui* e *A cui*, erroneamente intesi come relativi, abbia determinato, nel testo vulgato proposto da Maier, l'alterazione dell'unica punteggiatura che dia senso soddisfacente. Ne consegue in particolare che i vv. 9-10 vengano indebitamente collegati a 11-15 per fungere da proposizione reggente, con ambiguità circa il soggetto (*'l sol* 10 o *Febo* 13?) e con assurdità tanto manifesta quanto barocca, quasi che il dio sospendesse arco e faretra agli *ardenti raggi* del sole. I due vv. appartengono invece alla frase interrogativa trimembre che inizia con 5 e riecheggia l'esordio evocando il musicale concento, culminante e quasi dissolventesi in una suggestiva vibrazione luministica, con il quale la natura intera annuncia e celebra *il giorno lieto* (19). A proposito di 9-10 andrà anzi notato che il soggetto di *vibrò* è da ritenersi verosimilmente *'l mar* 7, mentre *'l sol* è oggetto retto, secondo l'uso

del Tasso, dalla preposizione *incontra*, che altrimenti resterebbe irrelata o dovrebbe essere spiegata come pleonastico avverbio in dipendenza da *vibrò* (un pertinente riscontro, sempre a proposito di acque, non marine ma correnti, è dato rinvenire nel *Mondo creato* III, 133-136: “Ma più salubre è [l’acqua] se tra vive pietre / Rompendo l’argentate e fredde corna, / *Incontra il novo sol*, che ’l puro argento / Co’ raggi indora, i passi in bene avanza, / [...]” [M.c. LUPARIA]; cfr. anche *G. L.* IV, 17, 5). La serie delle immagini naturali che compongono la prima stanza si snoda digradando *da l’Alpe a l’arenose sponde*: dai *monti*, da *l’alte cime* stormenti (cfr. *Rime* 1367, 72-73; ma tutta la stanza è da citare a riscontro), seguendo il fluire delle acque correnti, al mare placato (*e l’Appennino e l’arenoso lido* risuonanti dell’Imeneo saranno richiamati anche a 117). Il movimento discendente ha d’altra parte un carattere topico. Basti ricordare l’esordio dell’epitalamio che celebra le nozze di Carlo Gesualdo principe di Venosa con donna Eleonora d’Este (*Rime* 1575, 1-8), l’ultimo composto dal Tasso:

Lascia, o figlio d'Urania, il bel Parnaso,
e 'l doppio colle di quel verde monte
e i seggi ombrosi e foschi, e da Pegaso
aperto col piè duro il chiaro fonte;
e 'n riva al Po discendi anzi l'ocaso, 5
cinto di rose la serena fronte,
con quella face onde la notte illustri,
e col gιοgo ch'imponi a l'alme illustri.

Dove è esplicita l'allusione al celebre carme LXI del *Liber* catulliano:

Collis o Heliconii
Cultor, Uraniae genus,
Qui rapis teneram ad virum
Virginem, o Hymenaeae Hymen,
O Hymen Hymenaeae,
[...]
Quare age huc aditum ferens
Perge linquere Thespieae
Rupis Aonios specus,
Nympha quos super inrigat
Frigerans Aganippe,
[...]

(né il Maier né il Basile la rilevano, e anche di qui deriva l'erronea identificazione nei commenti del *figlio d'Urania* con "Cupido, figlio di Afrodite Urania", anziché con Imeneo, che però il Tasso fa discendere dal Parnaso e non dall'Elicona: si veda del resto l'*incipit* di un altro famoso epitalmio tassiano [Rime 538] "Lascia, Imeneo, Parnaso, e qui discendi"; ne-

anche è segnalata dai commentatori l'imitazione evidentissima che nella sestina doppia composta per le nozze di Giulio Cesare Gonzaga e della signora Flaminia di Sciarra Colonna [*Rime* 1366] Torquato fa, riprendendone la stessa struttura di canto amebeo, dell'altro celeberrimo epitalmio catulliano, il carme LXII). Ma si richiamino anche gli *incipit* della canzone per le nozze del conte di Paleno, Matteo di Capua ("S'era fermo Imeneo tra l'erto monte / e 'l mare, in cui sovente Austro risuona, / [...]": *Rime* 1457, 1-2) e del madrigale composto per la medesima occasione ("Già discende Imeneo là dove alberga / la virtù col valore, / [...]": *Rime* 1459, 1-2), ove il dio è colto "mentre con l'ali d'oro / vola dal monte al mar, ch'alto risuona" (7-8).

Carattere di *topos* ha anche, nei componimenti celebrativi del Tasso, il sovrannaturale e prodigioso placarsi del mare, auspicio di fausto giorno. Così nella citata canzone per le nozze del principe di Venosa si legge:

Il mar s'acqueta, e nel tranquillo seno
senz'onda ed ira si riposa e giace,
e 'l confin le restringe e legge e freno,
chi di lei nacque, e Borea ed Austro or tace.
Brama quel d'Adria e brama il gran Tirreno
portar la bella coppia in lieta pace;
s'ingemma intanto il prezioso grembo
e ne cosparge il suo ceruleo lembo.

(vv. 113-120)

E a contrassegnare il *Felicissimo dì* - quello, magnificato da una corona di sonetti encomiastici, del nascimento e battesimo del primogenito del principe di Conca - è detto che "nel suo gran letto il mar senz'onda giacque" (*Rime* 1512, 3; ma si vedano anche 1367, 1-5; 1446, 33-35; 1457, 53-61; e specialmente 75-76 "Pace ha intanto e riposo / la terra e 'l mar ondoso"). Lo stesso sintagma *usati oltraggi* del v. 8, di probabile ascendenza dantesca (*Purg.* II, 126), trova riscontro in un'altra memorabile marina - *G. C.* III, 11, 5-8 - che mostra precise corrispondenze con il luogo presente:

Il mar ceruleo il sen, spumoso il lembo,
e sparse d'alga ha le minute arene;
e crespa a l'aure e senza usati orgogli
bagna la placida onda i duri scogli.

Appare allora plausibile che la *crespa fronte* da cui vibrano *ardenti raggi* purpurei e d'oro (9-10) non sia quella dell'astro solare (evento che non avrebbe carattere di eccezionalità e non giustificerebbe l'aspetto puntuale-momentaneo del perfetto *vibrò*, tempo verbale che domina i due primi periodi della stanza con l'eccezione del durativo *facean* 5), bensì, con me-

tafora più peregrina, il frangente increspato, il lembo spumoso che rompendo quietamente sulla riva riverbera di contro al sole occiduo i bagliori purpurei e d'oro della sua luce. Con il preziosismo cromatico e l'intenso dinamismo dell'immagine il Tasso intende evocare lo sfolgorante bagliore in virtù del quale si scorge "l'onda a' rai tremolar com'ella avampi" (*G. C.* III, 10, 5). Cielo e mare sembrano rispecchiarsi e fondersi (di qui la voluta, poetica ambiguità della metafora) in un riflesso accecante e sontuoso:

Qual purpureo color d'onde sanguigne
fu sì vago giammai
di tremolanti rai
o di negre viole in su l'aurora?
[...]
qual ceruleo colora,
qual zaffiro o qual ostro
il mar vermiglio o 'l nostro,
ch'a questo bianco *Mare* oggi non ceda,
o parta il sole o rieda?
(*Rime* 1242, 17-29; si tratta della canzone in lode della signora Porzia Mari Grillo)

[...]
e l'aura tremolar di riva in riva
fa ne' vaghi zaffiri i novi raggi
che vibra il sol, mentr'egli illustra il porto.
[...]

Piena di legni è l'arenosa riva
ch'appar fra mille faci e mille raggi,
e vi perde il ceruleo e il rosso mare,
tanti insieme vi son rubini e perle!
Ma solo entrare un può nel chiuso porto,
che splende come il ciel di fiamme e d'oro.

Com'ei luce talor di fregi e d'oro
così lucente è l'onorata riva,
così fiammeggia intorno il ricco porto.

(*Rime* 1243, 4-6; 23-33;
sestina per la medesima)

Gli ardenti raggi riflessi dall'omerico *porphyreon kyma* (*Odys.* XI, 243; ma cfr. anche *M. c.* III, 737-746; V, 675-681) preparano dunque con sapiente transizione l'epifania, nell'ultima frase interrogativa della stanza, del dio solare citaredo e musagete (si noti il passaggio al presente che stacca 11-17 dai precedenti) e del *suo splendor* (19: il possessivo è riferito anche a Febo) culminante nell'avvampare ("[...] vide ut faces / aureas quatiunt comas") della congiunta lampa delle faci nuziali agitate dalle

Si attua così una efficace ripresa e variazione del motivo, spesso presente nell'epitalamio classico, della *deductio*, dell'avvicinarsi del corteo nuziale (*la pompa real* di 20) percorso dai *nuptialia carmina* (1-2) e qui anche dal fremito musicale, dalle armonie e dal placato rifulgere della bellezza naturale - fausto indizio - riassunti nel gesto del dio musico e più ancora nel repentino, conclusivo manifestarsi delle nove sorelle, in cui concomitano e acquistano definitiva evidenza le molteplici suggestioni della discesa, del movimento e della distanza spaziale varcata (si noti l'iterazione dell'avverbio *lunge* 17), del *concento* e dello *splendore*, rivelantesi da ultimo l'ardore luminoso e inconsumabile della fiaccola della vita ("senza incendio Imeneo scuote [la stampa Marchetti *scote*] la fiamma" 90: cfr. ancora Catullo, LXI 14-15 "Pelle humum pedibus, manu / Pineam quate taedam" [detto di Imeneo]), una *coniuncta lampa* che enuncia quasi simbolicamente il tema del componimento.

Il giorno lieto e 'l suo splendor conosco,
e la pompa real ch'Italia accoglie; 20
e con mutate spoglie
te, Ferrando, veder lontano or parme,

te, prima gloria del paese toscò:
te canta il coro, e Febo a' suoi concetti
ti molce l'aria e i venti, 25
che già cantò de' tuoi la gloria e l'arme;
[...]

Sarebbe superfluo sottolineare la sapiente trama di correlazioni tematiche e analogiche che collega le due strofe. Basti dire che 22 (ove *lontano* riprende *lunge* 17) sembra ancora una volta richiamare una suggestione catulliana (LXI, 121-123: "Tollite, o pueri, faces: / Flammeum video venire. / Ite, concinite in modum / [...]"). E osservare che i commentatori omettono di fornire un indispensabile chiarimento esegetico al v. 21, non ricordando che Ferdinando, granduca nel 1587, dal 1563 fino a quell'anno aveva rivestito la porpora cardinalizia (a questa vicenda il Tasso allude anche nel sonetto - *Rime* 1437, 56 - *In lode del granduca di Toscana*: "non la virtù, ch'al tuo purpureo manto / d'or la corona aggiunse, a lei [*scil.* alla fortuna] succede, / [...]").

Un guasto testuale e una errata interpunzione si riscontrano anche nella terza stanza, iperbolica lode della bellezza della sposa, al cui confronto appaiono indegni i più preziosi ornamenti:

Ché non è degno, onde si faccia il manto
od altro che le membra orna e circonda,
ciò che si scuote e sfronda,
per serico trapunto, o tesse e pingi; 40
e di verdi sorelle indegno è il pianto,
che s'aduna stillando al freddo cielo,
per cristallo che 'n gelo
di vecchia neve più s'indura e stringe;
e quello che di conca umor dipinge; 45
e quanto sceglie in più lucenti arene
avara man de l'Ermo o pur del Tago,
non basta al culto, onde si mostra adorna,
quasi del cielo imago;
né sotterra, ove il dì giammai non torna 50
di preziose vene,
pietra a lei più conviene;
né splende a par di lei, dov'ella appare,
perla o gemma che mandi il ricco mare.

Supervacanea e fuorviante appare, in primo luogo, la virgola dopo *degnò* a 37, assente infatti nella stampa Marchetti. Con l'interpunzione del Solerti e del Maier è inevitabile interpretare *onde* come congiunzione che introduce una proposizione finale. A me pare invece che *onde* abbia valore di pronome relativo e indichi la materia e il tessuto prezioso di cui non è cosa ba-

stevolmente degna (*non è degno* va inteso come neutro e concordato con *cio* che si scuote e sfronda) consistano il *manto* e gli altri ornamenti di Cristina: ‘giacché quanto si scuote e sfronda (con allusione alle fronde del gelso) o intesse e trapunge per ottenerne un serico ricamo non è degno se ne faccia il manto o altro ornamento che avvolga le membra’. La perifrasi di 39-40, sulla quale i commentatori ritengono superfluo indugiare, richiama quella floreale di 36 e ha la evidente funzione di esaltare la preziosità del tessuto di seta ricamato, enumerando con sapiente parallelismo tutte le operazioni necessarie a produrlo. D’obbligo il richiamo ai due madrigali “fatti ne la stagione de’ vermicelli” (*Rime* 336 e 337), il primo dei quali comincia: “Come l’industrie verme / di questa verde fronda / si nutre e fa sue fila e si circonda, / [...]”, mentre l’*incipit* del secondo è “Donne, i serici stami / voi sì chiuse volgete, / [...]”. *Pinge*, che riprende il sintagma *serico trapunto* (già presente in *Rime* 1040, 3), è un elegante latinismo e vale *acu pingere* ‘ricamare’: cfr. Ovidio, *Met.* III, 556 “purpuraque et pictis vestibus aurum”, mentre in Plinio, *Nat. hist.* VIII, 195 *pictae vestes* sono appunto vesti ricamate. Torquato poteva avere nella memoria un’ottava del *Floridante* paterno (I, 2, 53): “Stava per sorte la gentile amante / [...] / sovra tela di seta e d’or contesta, / dipingendo con l’aco di sua mano / del bel tauro e d’Europa il caso strano” (per questo uso si vedano anche *Rogo amoroso* 45-53; *G. C.* II, 93; XXII, 27; *M.c.* v, 1506-1507).

Manifestamente corrotta e priva di senso si rivela invece la lezione di 41-44, che il Solerti desume dalla stampa Marchetti, previo qualche minimo ritocco - non sempre opportuno - della punteggiatura e l’emendamento di un refuso (*e ’l* 41 corretto in *è ’l*). Né il Maier né il Basile tentano di fornire una spiegazione precisa di 43-44. Il secondo, richiamandosi alla trasparente perifrasi e metafora mitologica di 41-42 evocante le Eliadi (*verdi sorelle*) e il loro pianto condensatosi in ambra, chiosa evasivamente *per cristallo* “l’ambra, stando al mito ovidiano”. Si tratterebbe cioè di una seconda metafora (dopo *’l pianto*) per indicare la medesima sostanza preziosa. Ma il commentatore non si cura di spiegare né il significato della preposizione *per*, né della seguente proposizione relativa (43-44). Quest’ultima dimostra, in modo a mio giudizio inoppugnabile, che *cristallo* è da intendersi qui non in senso metaforico bensì proprio, designando il quarzo purissimo noto come cristallo di rocca o di monte. La relativa infatti, in perfetta simmetria con *che s’aduna stillando* 42, ha la funzione di qualificare perifrasticamente, con accrescimento dell’*ornatus*, la materia e la formazione del minerale, fornendo quasi una interpretazione etimologica del nome. Come è noto il cristallo (dal gr. *kryos* ‘gelo’ e *stellomai* per *systellomai* ‘condenso, stringo’) era ritenuto dalla scienza antica una sorta di neve fossile rappresasi in forma di pietra: “Unde autem fiat eiusmodi lapis, apud Graecos ex ipso nomine apparet: *krySTALLON* enim ap-

pellant aequae hunc perlucidum lapidem quam illam glaciem, ex qua fieri lapis creditur. Aqua enim caelestis minimum in se terreni habens cum induruit, longioris frigoris pertinacia spissatur magis ac magis, donec omni aere escluso in se tota compressa est, et umor qui fuerat, lapis effectus est” (Seneca, *Nat. quaest.* III, 25,12; si veda anche Plinio, *Nat. hist.* XXXVII, 23). Tale processo si compiva *al freddo cielo* 42, “inter gelidas rupium venas”, come ricorda - sulla scorta di Plinio - Cecco d’Ascoli: “Nasce nell’Alpe del settentrione / cristallo fatto dell’antica neve” (*Lacerba*, 3266). Particolare anche questo non ignoto al Tasso: “Come cristallo in monte / l’orgoglio in voi s’indura, / [...]” (*Rime* 327, 1-2); “Indurasti in fredd’alpe, o ’n fiamma ardente / forma ti diede umana industria ed arte, / invido, che la luce ascondi in parte, / la luce che le mie può far contente?” (*Rime* 397, 1-4: si noti per inciso che né in un caso né nell’altro i commentatori colgono il carattere topico della peregrina allusione, chiocciando banalmente nel primo componimento - un raffinato madrigale - *cristallo* con “acqua ghiacciata”; e fraintendendo totalmente il destinatario dell’apostrofe interrogativa che apre il secondo sonetto: non “ad Amore” si rivolge infatti risentito il poeta, che parla ad istanza del signor Giulio Mosti, bensì al cristallo, dalla petrosa origine, o al vetro foggato da industria e arte umane che gli schermano in parte la luce della signora Flaminia: “perché la donna mia crudel mi celi?” [v. 12]; anche in questo caso la punteggiatura dell’ed. Solerti è gravemente erronea, ponendo nel primo v. un’unica virgola dopo *ardente*). Le citazioni potrebbero facilmente moltiplicarsi ma occorre registrare, in virtù di precise analogie nella trama verbale, ancora almeno il passo del *Mondo creato* (II, 171-175) nel quale il Tasso ricorre al medesimo paragone discorrendo “di qual materia sian le stelle e ’l cielo”, particolarmente il cristallino: “[...] e [Dio] ’l fe’ costante e fermo / Più di cristallo assai ch’al giel s’induri / E lucido divenga in aspro monte; / Più di metallo che s’impetri e stringa / E renda come specchio altrui l’imago”.

Provato così, sulla scorta dei riscontri prodotti, che il sintagma *al freddo cielo* non ha alcuna attinenza logica e semantica con la relativa *che s’aduna stillando* 42 (sono infatti un agente atmosferico e un clima opposti a provocare la condensazione dell’ambra: cfr. Ovidio, *Met.* II, 364-365 “Inde fluunt lacrimae, stillataque sole rigescunt / de ramis electra novis [...]”; e il Tasso, *Rime* 142, 8-9: “e le meste sorelle / spargon lagrime *al sole* ancor più belle”), mentre la determinazione dell’intemperie climatica si conferma funzionale a 43-44, sarà necessario dedurre che il testo trádito è corrotto. L’emendamento più economico consiste nel sopprimere le virgole in fine di 41 e 42 (assenti infatti nella stampa bresciana), porne una, non attestata, dopo *stillando* sempre a 42, e introdurre un supplemento e una correzione leggendo: “<o> al freddo cielo / *pur* cristallo,

che 'n gelo ecc.” (va conservata come non superflua anche la virgola che l'edizione cinquecentesca presenta dopo *cristallo*). L'aggettivo qualificativo *pur* riferito al cristallo (detto *lucido* nel citato passo del *M. c.*), in un contesto dove abbondano gli epiteti esornativi convenienti alla vaghezza e leggiadria dello stile lirico fiorito (*serico trapunto* 40; *verdi sorelle* 41; *freddo cielo* 42; *vecchia neve* 44; *lucenti arene* 46 ecc.), non solo appare pertinente ma risolve la *crux* testuale rappresentata dalla preposizione *per*, che non dà senso alcuno. Quanto al supplemento della congiunzione *o*, esso è postulato dalla stessa struttura studiata simmetrica del passo, fondato sul chiasmo nella disposizione dei verbi e sul parallelismo oppositivo, ripreso dal polisindeto, nell'enumerazione delle quattro sostanze preziose: ambra, cristallo, porpora, oro (“e di verdi sorelle indegno è il pianto / [...] o al freddo cielo / pur cristallo, [...] / e quello [...] / e quanto [...] / non basta al culto [...]”). Una perentoria conferma alla proposta giunge infine da *Rime* 741, 12-14: “Ché né pianta d'Alcide ambra sì pura / forma, né monte in su l'alpestri cime / sì bel cristallo e prezioso indura”.

Altri minimi ritocchi andranno apportati alla punteggiatura. La virgola in fine di 47 è legittimata, nella stampa Marchetti, dalla presenza di quella, corrispondente e simmetrica, posta dopo *l'Ermò*. Sopprimendo, come fa il Solerti, la prima, evidentemente giudicata sovrabbondante, anche la seconda non può essere mantenuta senza rischiare un fraintendimento del testo. Infatti, per necessaria conseguenza, l'editore avverte l'esigenza di aggiungere virgola a 48 dopo *culto*, là dove opportunamente la stampa bresciana non reca segni. Ne risulta meno comprensibile se non travisato il valore preciso - che i commentatori non dilucidano - di *culto*, impiegato qui non genericamente ma come forte latinismo nel significato di cura e ricercata squisitezza nell'ornamento e nell'abbigliamento della persona, *cultus muliebris*: nel terso adamantino scudo rivoltogli da Ubaldo, Rinaldo si specchia “qual siasi e quanto / con delicato culto adorno; spira / tutto odori e lascivie il crine e il manto, / [...]” (*G. L.* XVI, 30, 3-4). Anzi, sulla scorta di Orazio (*Carm.* I, 8, 15-16; IV, 9, 15) e Ovidio (*Met.* III, 609; XIII, 163), il vocabolo sembra assumere in questo luogo un valore metonimico (l'astratto per il concreto) designando lo splendido e fastoso abito nuziale - il *culto* equivale al *manto* / *od altro che le membra orna e circonda* 37-38 - di cui si mostra adorna la sposa, simile a una dea e a un'immagine celeste piuttosto che a una creatura terrena (tornano alla memoria certi algidi e sontuosi ritratti muliebri del Bronzino, chiusi nella corazza del contegno).

Analogamente andrà ripristinata la virgola, indispensabile, che l'edizione Marchetti pone in fine di 50 (mentre manca quella dopo *sotterra*), eliminando nel contempo l'altra, del tutto erronea, quantunque attestata anche dalla stampa, in fine di 51: è chiaro che *di preziose vene* 51 va riferito a *pietra*

52, di cui specifica qualità e origine. Appare opportuno infine, in considerazione della stretta correlazione esistente tra i vv. 50-54 ove sono enumerate le ricchezze estratte dalle oscure profondità terrestri e marine, attenuare in virgola la pausa forte (punto e virgola) che il Solerti introduce dopo *conviene* 52, dove la stampa cinquecentina non pone alcun segno. Se si aggiunge che delle tre varianti formali attestate da quest'ultima (*scote* per *scuote* 39; *depinge*, in luogo di *dipinge* 45; e *giamai* in vece di *giammai* 50) nessuna (e soprattutto la terza, con lo scempiamento) può dirsi estranea all'*usus scribendi* del Tasso, la proposta di restauro produrrà il seguente testo:

| | |
|--|----|
| Ché non è degno onde si faccia il manto, | |
| od altro che le membra orna e circonda, | |
| ciò che si scote e sfronda | |
| per serico trapunto, o tesse e pingi; | 40 |
| e di verdi sorelle indegno è il pianto | |
| che s'aduna stillando, <o> al freddo cielo | |
| pur cristallo, che 'n gelo | |
| di vecchia neve più s'indura e stringe; | |
| e quello che di conca umor depinge, | 45 |
| e quanto sceglie in più lucenti arene | |
| avara man de l'Ermò o pur del Tago, | |
| non basta al culto onde si mostra adorna, | |
| quasi del cielo imago; | |
| né sotterra, ove il dì giamai non torna, | 50 |
| di preziose vene | |
| pietra a lei più conviene, | |
| né splende a par di lei, dov'ella appare, | |
| perla o gemma che mandi il ricco mare. | |

Il riscontro con l'edizione Marchetti consente di avanzare tre minime proposte di restauro anche per la quarta stanza che, come la prima, richiede un intervento sulla punteggiatura trādita. Il testo Solerti legge:

| | |
|---|----|
| Ma co l'animo vince ogni ricchezza, | 55 |
| ogni tesoro, e giunge in nobil parte, | |
| che più ne serba e parte; | |
| e mentre l'oro sparge, onor aduna | |
| e gloria miete; e 'n più sublime altezza | |
| chi siede? E se non parve il seggio angusto | 60 |
| a la figlia d'Augusto, | |
| chi più si può vantar d'ampia fortuna? | |
| o di chiaro valor, che non imbruna | |
| per volger d'anni o per girar de' lustrì, | |
| quand'ella terra e ciel mesce e perturba; | 65 |
| anzi lucente è qui, non pur sereno, | |
| s'a l'animosa turba | |

rallentò mai l'ingiuriosa il freno,
nemica a' fatti illustri;
e quinci par che illustri
Toscana tutta e le rischiarò il giorno,
e corona le fa di raggi intorno.

70

Mi sembrano meritevoli di considerazione le varianti *con* per *co* 55 (che non è forma tassiana), anche in virtù della trasparente allusione dantesca contenuta nel v. (cfr. *Inf.* XXIV, 53 “con l'animo che vince ogne battaglia”); e *honore* in luogo del tronco *onor* 58, che schiva proprio quel concorso di vocali dal quale il Tasso non rifugge allorché, sulle orme del Casa, si ripromette di “produrre asprezza o piacevol suono” convenienti allo stile magnifico. L'erroneità della lettura *de' lustri* 64, adottata dal Solerti, risulta manifesta per l'incongruenza con quanto precede (*per volger d'anni*) e emendabile sul fondamento di numerosi riscontri, dal Petrarca (*T. T.* 103 “Volgerà il sol, non pure anni, ma lustri”), la cui suggestione si avverte in filigrana, al Tasso stesso (*Rime* 682, 3; 1388, 395 “ma dopo il vaneggiar d'anni e di lustri”; 1471, 39 “in gran girar di lustri”; 1519, 19 “per volger d'anni e per girar di lustri”; 1538, 53 “nel lungo raggirar d'anni e di lustri”; 1588, 8 “dopo lungo girar d'anni e di lustri”; *M. c.* I, 499-501). La stampa reca però un *de* nordico, presente anche a 72 (*de raggir*), e ribadito dal riscontro con *M. c.* VII, 1084, dove tutti i testimoni leggono “Dopo sì lungo raggirar de lustri” (benché il Petrocchi corregga inopportunamente *de' l*). Sarà opportuno pertanto o mantenere entrambi i *de* nordici o correggerli entrambi in *di*. Registro infine, per completezza, anche lo scempiamento *ricchezza* a 55.

Per ciò che concerne la punteggiatura, la fedeltà alla Marchetti appare vantaggiosa in fine di 57 (virgola per punto e virgola), di 58 (virgola in luogo di nessun segno) e nella virgola posta dopo *tutta* 71, mentre quella, mantenuta dal Solerti, in fine di 64 si giustifica soltanto se preceduta - come detto a proposito di 47 - dall'altra, simmetrica, dopo *d'anni*. Dove invece la stampa si rivela insoddisfacente e richiede un intervento correttivo da parte dell'editore - come già nella prima stanza - è nella collocazione del punto interrogativo. Posto in fine di 62, secondo una scelta condivisa dal Solerti, esso risulta incongruamente anticipato rispetto al senso, in conformità con un procedimento ben noto a chi ha esperienza di manoscritti tassiani, nonché della abituale prassi interpuntiva cinquecentesca. Propongo pertanto di spostarlo in fine di 65 (dove la stampa cinquecentesca pone virgola e Solerti punto e virgola).

Si rende in tal modo più evidente, con qualche vantaggio per l'intelligenza del testo, che i due predicati *lucente* e *sereno* di 66 vanno riferiti a *valor* 63 (anche in questo caso non sarebbe forse stata superflua una chiosa dei commentatori). L'inclita virtù e la potenza dei Medici, non offuscata

dal volgere del tempo e da sovvertimenti e perturbazioni di fortuna, rifulgono ormai stabilmente sul trono granducale (*qui* 66, riferito al *seggio* 60) e non si limitano a pacificare il regno, ammesso che mai, in passato, la dea pronta alle offese e nemica delle gesta gloriose avesse sfrenato contro la casata regnante la turba sediziosa avvezza a vivere in libertà e in licenza e la maligna alterezza delle repubbliche popolari (la straordinaria circospezione e cautela della concessiva dimostra che il Tasso aveva ben appreso la lezione dopo il putiferio polemico scatenato a Firenze dalle battute antimedicee contenute nella veemente e veramente animosa orazione attribuita al Martello nel *Nifo overo del piacere*; non sembra casuale, d'altra parte, l'allusione di 67-68 all'esordio delle *Stanze* del Poliziano: "Le gloriose pompe e' fieri ludi / della città che 'l freno allenta e stringe / a' magnanimi Toschi, [...]").

L'esito del restauro sarà il seguente:

| | |
|---|----|
| Ma con l'animo vince ogni ricchezza, | 55 |
| ogni tesoro, e giunge in nobil parte, | |
| che più ne serba e parte, | |
| e mentre l'oro sparge, onore aduna, | |
| e gloria miete. E 'n più sublime altezza | |
| chi siede? E se non parve il seggio angusto | 60 |
| a la figlia d'Augusto, | |
| chi più si può vantar d'ampia fortuna, | |
| o di chiaro valor, che non imbruna | |
| per volger d'anni o per girar de lustri | |
| quand'ella terra e ciel mesce e perturba? | 65 |
| Anzi lucente è qui, non pur sereno, | |
| s'a l'animosa turba | |
| rallentò mai l'ingiuriosa il freno, | |
| nemica a' fatti illustri; | |
| e quinci par che illustri | 70 |
| Toscana tutta, e le rischiari il giorno, | |
| e corona le fa de raggi intorno. | |

Di interventi analoghi necessita infine la quinta strofa:

| | |
|--|----|
| Quinci l'ava passò le gelide Alpe, | |
| ch'ad invito d'Europa antico regno | |
| giunse quasi sostegno, | 75 |
| e diede i successori al grande Enrico; | |
| oltre Pirene ancora, Abila e Calpe, | |
| l'una e l'altra d'Alcide alta colonna | |
| inchinan l'alta donna; | |
| e la figlia che fece al padre amico | 80 |
| lo sposo, ch'era dianzi aspro nemico. | |

Qui torna la nepote, e più felice,
 onde colei parti, costei riporta
 gioia e speranza pur di novi figli,
 quasi un'istessa porta, 85
 ch'aperse il passo al ferro ed a' perigli
 de l'Italia infelice;
 or sia più grata invece,
 ed onde Marte i nostri campi infiamma
 senza incendio Imeneo scuote la fiamma. 90

Opportunamente il Solerti ha soppresso la virgola, inutile, che la stampa Marchetti pone in fine di 74, e convertito in punto e virgola l'altra, inadeguata, che chiude 76. Una virgola, mancante nella stampa ma richiesta dal senso, avrebbe dovuto invece aggiungere in fine di 78. Ma soprattutto si sarebbe dovuto guardare dal convertire in pausa forte (punto e virgola) la virgola che l'edizione cinquecentesca pone in fine di 79. Poiché 80-81 sono strettamente e logicamente collegati a quanto precede (la *figlia* 80 è, come l'*alta donna*, oggetto di *inchinan* 79), ne deriva infatti un curioso fraintendimento del testo di cui recano prova flagrante i commenti. Seguito pedissequamente dal Basile, dopo aver chiosato, non senza qualche superfluità o inesattezza, i toponimi *Pirene*, *Abila* e *Calpe* e il v. 78 - del quale ultimo, come rivelano la punteggiatura erronea e la nota, non è stata compresa la funzione di apposizione del precedente binomio: "Proximis autem faucibus utrimque impositi montes coercent claustra [di Gibilterra], Abila Africae, Europae Calpe, laborum Herculis metae, quam ob causam indigenae columnas eius dei vocant [...]" (Plinio, *Nat. hist.* III, 4) - il Maier, fuorviato anche dall'interpunzione, identifica la *figlia* 80 con "Claudia, figlia di Caterina de' Medici e di Enrico II" e lo *sposo* 81 con "Carlo di Lorena", mostrando di non aver colto la precisa allusione storica contenuta nei versi. Nell'intento di celebrare il ruolo e il prestigio europei assunti dalla casata medicea grazie a Caterina, il Tasso esalta e commemora l'indomita energia e la virile sagacia politica dell'*ava* - morta proprio il 5 gennaio di quello stesso anno 1589 - la quale, passate le *gelide Alpe* con il piglio di una conquistatrice, sostenne durante la reggenza il peso di una delle maggiori potenze d'Europa e diede al trono di Francia una stirpe di re (grandi lodi alla regina madre sono tributate, oltre che nella "prima medicina", anche nell'elogio funebre che Torquato fu incaricato di recitare a Ferrara il 22 giugno 1574 in occasione della solenne messa di suffragio fatta celebrare in onore di Carlo IX dal duca di Ferrara Alfonso II d'Este). Ma anche la potenza rivale, la Spagna, oltre la barriera pirenaica e fino all'estrema propaggine di Gibilterra e delle Colonne d'Ercole, rende omaggio cavalleresco all'*alta donna* inchinandosi reverente, nelle sue più superbe e simboliche eminenze (trasparente figura dell'ascesa dinastica), a lei e alla figlia, Elisabetta di Valois

(1545-1568) - cara ai poeti da Alfieri a Schiller - che il 22 giugno 1559, a suggello della pace di Cateau-Cambrésis, andò a nozze con Filippo II, riconciliando così il padre, Enrico II, con lo sposo. Chiariti il senso e l'interpretazione del testo, può sussistere un residuo dubbio circa la corretta collocazione della virgola a 77: posta dopo *ancora*, come fa il Solerti sulla scorta della stampa Marchetti, l'avverbio viene ad assumere il valore di 'anche', ma la sua giacitura, oltre che inelegante, alimenta l'equivoco - di cui si è dimostrato il riflesso sulla interpunzione - che *Pirene, Abila e Calpe* e 78 costituiscono una serie omogenea volta a enumerare i rilievi montuosi della Spagna che *inchinano l'alta donna*, e soprattutto induce ad attribuire a *oltre* un improprio significato avverbiale modale ('anche oltre, in aggiunta ai Pirenei ecc.'). Mi pare certo invece che *oltre* sia da intendersi qui come preposizione ('di là dalla catena pirenaica') e che la virgola vada quindi messa dopo *Pirene*. Il vantaggio è duplice: si elimina in primo luogo ogni ambiguità circa l'interpretazione di *oltre Pirene*, che viene a corrispondere a *Quinci l'ava passò le gelide Alpe* 73, rappresentando un ulteriore momento del glorioso e trionfale espandersi del nome e della grandezza di Casa Medici in Europa, vittoriosamente varcate le aspre catene montuose che segnano i confini naturali tra stati; in secondo luogo l'avverbio *ancora*, riferito a *inchinano* 79, assume un più pertinente valore di persistenza dell'azione durativa. Mentre infatti Enrico III, l'ultimo dei *successori* che Caterina *diede* (si noti l'aspetto puntuale del perfetto) *al grande Enrico*, sarebbe caduto assassinato sotto le mura di Parigi, di lì a poco, il 2 agosto 1589, la grandigia spagnola, metonimicamente designata per mezzo delle rupi di Gibilterra, seguiva a rendere onore nel ricordo (*ancora ... inchinano*: solo l'avverbio rende compiuta ragione del repentino passaggio al presente) all'*alta donna* - che qui si presenta come uno degli artefici della pace e come colei che l'aveva resa possibile - e a Elisabetta, la compianta sovrana e consorte di Filippo morta di parto il 3 ottobre 1568, che da lei discendeva e che quell'accordo storico aveva rinsaldato con le proprie nozze. Evocando con sagace imparzialità il ricordo di una regina di Spagna che aveva nelle vene sangue mediceo (e già ai vv. 60-61 l'allusione a Giovanna d'Austria, sorella di Massimiliano II - e non come erroneamente scrivono Maier e Basile, a Cristina di Lorena - andata sposa nel 1565 a Francesco I de' Medici, ribadisce la scelta filo-imperiale condivisa dal secondo ma inaugurata già dal primo Granduca di Toscana, Cosimo I, che nel 1539 si unì in matrimonio con Eleonora di Toledo, figlia del Viceré di Napoli), il Tasso dà dunque prova di grande prudenza e di cortigiana cautela nel celebrare un matrimonio che, conchiuso sotto gli auspici di Caterina, di fatto segnava un'inversione di rotta nella politica granducale e un manifesto riavvicinamento alla Francia, solennemente suggellato, poco più di due lustri dopo, dalle nozze (1600) di Maria de' Medici con Enrico IV.

Esattamente bipartita con calcolata simmetria, la stanza, dopo avere

illustrato il movimento centrifugo che da Firenze (*Quinci* 73) condusse l'*ana* e la sua diretta discendenza maschile o femminile a sedere sul trono delle maggiori potenze e a farsi protagonisti del gioco politico europeo, presenta, con elegante riecheggiamento del motivo d'esordio, il matrimonio di Cristina di Lorena come un opposto movimento centripeto che riconduce la giovane principessa alla terra degli avi (*Qui torna la nepote* 82). Più avventurata e propizia della stessa Caterina (*felice* 82 è usato attivamente, alla latina, "de eo qui felicitatem affert", sull'esempio di Virgilio, *Aen.* I, 330 "sis felix nostrumque leves quaecumque laborem" - che il Caro traduce infatti "E chiunque tu sii [Enea si rivolge a Venere incognita], propizia e pia / Vêr noi ti mostra, e i nostri affanni ascolta"; e di *Ecl.* V, 65: il GDLI non registra questo notevole e raro latinismo, e i commentatori non mostrano di coglierne il peculiare valore), ella riporta *onde colei partì* gioia e speranza di nuova progenie, quasi che una medesima e metaforica *porta* - quella delle *gelide (e mal vietate) Alpe* che, petrarchescamente, *ben provide natura* al nostro stato quale roccioso schermo opposto alla rabbia oltremontana - quella porta stessa che in un tempo non remoto aperse il passo agli eserciti invasori e allo scempio della infelice penisola durante le rovinose guerre d'Italia, si schiuda ora, con mutata sorte e per ammenda, a un più benigno e grato destino. *invice* 88 (non registrato dal GDLI, evidentemente fuorviato dall'erronea interpretazione del Maier - e ora del Basile - che lo traduce con "invece") è - come attesta la sua stessa forma - un forte latinismo esemplato su *invicem* ('alternis, vicissim, per vices') e vale 'in cambio, con vece alterna'. La parafrasi e l'esegesi del testo, sulle quali si è qui di necessità indugiato, bastano da sole a rendere manifesta l'insensatezza della punteggiatura fissata dal Solerti: virgola in fine di 85 e soprattutto un deleterio punto e virgola dopo *infelice* a 87, là dove la stampa Marchetti rispettivamente non pone pausa e ha semplice virgola, per di più correlata alla precedente, e superflua, dopo *ferro* di 86. Per avere un senso soddisfacente non v'è dunque che da interpretare correttamente e ripristinare l'interpunzione della stampa.

Un problema di più ardua soluzione concerne invece la punteggiatura in fine di 88: l'assenza di pausa dopo *invice* (Solerti mette virgola) indurrebbe a ritenere i due ultimi vv. 89-90 strettamente legati a quanto precede e dipendenti da *quasi*. Ciò implicherebbe però la necessità di un intervento e la onerosa correzione congetturale di *scuote* 90 in *scuota*, congiuntivo corrispondente a *sia* 88. Volendo per contro difendere l'indicativo *scuote*, bisogna porre pausa forte (due punti o punto e virgola) dopo *invice*. In tal modo *infiamma* e *scuote*, i due verbi del distico finale, sono ricondotti, con stacco netto (e alquanto duro), alla principale e ai suoi verbi *torna* 82 e *riporta* 83, riducendo 85-88 a una incidentale. Ostanto però a tale scelta *onde* 89, che evidentemente presuppone e si riferisce alla *porta* di 85, cioè al

baluardo naturale delle Alpi; e lo stesso tempo presente di *infiamma*. Le immagini si susseguono più strettamente e armonicamente concatenate insistendo sul motivo del felice mutamento di destino (*invive*) emblematicamente rappresentato dalla sostituzione della gioiosa e vitale fiamma, ardente *senza incendio*, di Imeneo a quella distruttiva di Marte. Se si aggiunge che le varianti della stampa Marchetti (*Nipote* per *nepote* 82 [ma a 128 avviene l'inverso]; *vna istessa* in luogo di *un'istessa* 85; *Et* anziché *ed* 89; oltre a *scote* invece di *scuote* 90) appaiono ancora una volta compatibili con l'*usus* del Tasso e degne di considerazione, il testo restaurato si presenterà come segue:

| | |
|--|----|
| Quinci l'ava passò le gelide Alpe, | |
| ch'ad invito d'Europa antico regno | |
| giunse quasi sostegno, | 75 |
| e diede i successori al grande Enrico; | |
| oltre Pirene, ancora Abila e Calpe, | |
| l'una e l'altra d'Alcide alta colonna, | |
| inchinan l'alta donna | |
| e la figlia, che fece al padre amico | 80 |
| lo sposo, ch'era dianzi aspro nemico. | |
| Qui torna la nipote, e più felice, | |
| onde colei parti, costei riporta | |
| gioia, e speranza pur di novi figli, | |
| quasi una istessa porta | 85 |
| ch'aperse il passo al ferro ed a' perigli | |
| de l'Italia infelice | |
| or sia più grata <i>invive</i> : | |
| et onde Marte i nostri campi infiamma | |
| senza incendio Imeneo <i>scote</i> la fiamma. 90 | |

Poiché la sesta stanza *liquet* e non necessita di interventi di rilievo (salvo, in fine di 91 e 99 la sostituzione di due punti e punto e virgola con le virgole attestate dalla stampa, che anche reca gli scempiamenti *acresce* 93; *aggiunge* 94; *fiammeggia* 103), non resta che pregare il paziente e disoccupato lettore, prima che si accinga a stracciare questi fogli troppo fitti di provvisori appunti filologici - *stulta est clementia perituræ parvæ chartæ* - di affacciarsi alla settima e ultima. Mi pare che essa, sola, basti a confutare il giudizio del Solerti. Non soltanto vi ravviserà un'ultima eco del finale, mirabile, del citato epitalamio cattulliano con l'augurio agli sposi ("Ludite ut lubet, et brevi / Liberos date. non decet / Tam vetus sine liberis / Nomen esse, sed indidem / Semper ingenerari. / [...] / Claudite ostia, virgines: / Lusimus satis. at, bonei / Coniuges, bene vivite et / Munere adsiduo valentem / Exercete iuventam").

Constaterà infine come, il Tasso, anche in questa occasione lieta e festosa, e nell'espletamento di un dovere cortigiano, non possa impedirsi, da autentico poeta incapace di sottomettersi in tutto alle convenienze e-

steriori, di lasciar addensare da ultimo l'ombra della propria desolata malinconia, esprimendo, nel timbro più inconfondibilmente suo, il cordoglio di un quasi funebre disinganno - *Abi lacrime, abi dolore* - non confortato da una Fama "che parla in guisa d'Ombra". E la canzone che celebra, al pari del canto nuziale dell'antico, il perpetuarsi della fiamma vitale e il suo ardente splendore - scintillante divincolarsi di faci luminose (17-18; 89-90), brillio minerale di gemme (53-54), glorioso fulgore del giorno (71-72), illuminato e forte agire (107-108) incalzano e confondono i loro bagliori accesi a suggello di ciascuna stanza - declina bruscamente in una oscurità perpetua e nell'inesorabile dileguare d'ogni cosa, dissolta dal trionfo di Morte e Tempo, nella infinita vanità del tutto:

| | |
|--|-----|
| Ma di più grave carne e d'altra penna degnà è quella virtù che sì l'esalta, | 110 |
| e di lode più alta, ché questa si disperde al lieto grido; e parlo e scrivo in guisa d'uom ch'accenna, mentre Imeneo si canta al ciel notturno, | |
| e più bello ch'eburno | 115 |
| suona il teatro, e 'l bel paterno nido, e l'Appenino, e l'arenoso lido. Vivan dunque felici, e 'l breve dono usino dell'età, che vola e fugge | |
| più veloce che stral, né torna indietro, ch'ogni cosa si strugge; | 120 |
| ecco, chi saldo pare è quasi un vetro, e di color che sono sol ci rimane il suono, | |
| e la Fama, che parla in guisa d'Ombra: l'altre cose la Morte e 'l Tempo sgombra. | 125 |
| Vivan felici adunque, e dian figli e nepoti al Tosco Impero, e premio a la virtude e luce al vero. | |

L'ENCOMIO DEI TRAPASSATI
(RESTAURI A RIME 967)

Di recente Guido Baldassarri ha richiamato ripetutamente l'attenzione, dapprima nella *Festgabe* per Riccardo Scrivano¹ poi nella prima puntata del contributo *Per l'esegesi delle "Rime"*,² sul sonetto 967 delle *Rime* del Tasso, che lo studioso reputa "uno dei più ardui, già dal punto di vista testuale", tra i componimenti che rendono tanto disagiata, impervia e accidentata l'itinerario di editori ed esegeti verso quel volume complessivo della lirica tassiana che ci si augura imminente e pari all'importanza dell'opera.

Membro penitente e impenitente della confraternita dei flagellanti tassiani e idealmente avvinto da quell'umile capestro (che i cinti suoi solleva far più macri), mi provo anch'io a dare all'opera conforto, comunicando alcuni estemporanei appunti di lettura.

Il sonetto costituisce con il precedente (966) un dittico consacrato *A l'anime de' serenissimi Principi d'Este, il dì de' morti*. Attestato unicamente dalle stampe, compare per la prima volta nella *Aggiunta / Alle / Rime, Et Prose Del Sig. / Torquato / Tasso. / Con Privilegio*. In Venetia, MDXXCV. / Presso Aldo.

Di qui lo riprendono senza varianti (sto all'apparato dell'ed. Solerti, che non ne reca alcuna) la *Parte Terza* delle *Rime, et Prose* stampata a Ferrara nel 1585 appresso Giulio Vasalini; e via via l'*Aggiunta* all'edizione in tre parti di Simon Vasalini (1585); la corrispondente *Aggiunta* alla Cagnacini del 1585; l'*Aggiunta* dell'Osanna (1585); l'edizione "Ad instantia di Giulio Vasalini. MDLXXIX" e le stampe seicentesche.

Eccone il testo tradito:

Né quella stirpe da cui nacque Aiace
E 'l vincitor del forte Ettorre, e quella
Che dié Filippo ed Alessandro a Pella,
E 'l Macedone più stimava o 'l Trace;
Né Roma quella che dannò Siface
Ed Anniballe, e la città ribella
Che d'altra donna divenendo ancella
Due volte cadde ed a la terza giace;
Che questa voi, ch'a noi da l'avo scende
Del grande Augusto per gli scettri e l'ostro
E l'armi e l'arti e l'opre ed i gran fregi;
Né sol in lei, sì come il sol risplende
Ercole, ch'ebbe prima il nome vostro,
Ma tanti lumi sono i duci egregi.

¹ Per Scrivano 2000: 135-153; in particolare: 150-152.

² Cfr. BALDASSARRI 1999, specialmente: 158.

Il Solerti (al cui testo mi attengo) si limita a chiosare che “il senso del sonetto non è chiaro nelle quartine, ma non s’è trovato come sanarlo”.

Il Baldassarri, chiarendo meglio di quanto non avessero fatto i precedenti commentatori i riferimenti e le allusioni che avevano suscitato lo sconcerto del solerte Angelo, tenta di raccapezzare un qualche senso per la fronte,³ ma soprattutto vede con lucidità che la principale e autentica *crux* si nasconde piuttosto al v. 9. Nel suo secondo contributo propone pertanto “un’*emendatio* che ha il vantaggio dell’economicità, pur non ovviando all’ineleganza del verso; e in effetti, se si leggesse, anziché *che questa voi, ch’a noi da l’avo scende*, ‘che questa noi, ch’a voi da l’avo scende’, molte delle difficoltà interpretative da me segnalate troverebbero soluzione (*questa*: la “stirpe” estense; *noi*, sudditi; *voi*, principi defunti della casata)”.

Dico subito che l’intervento non mi pare risolutivo: la semplice inversione dei pronomi non rende il senso più perspicuo e soprattutto non ovvia alla innaturale, fortissima ellissi del verbo, indizio evidente - insieme con “l’ineleganza” denunciata da Baldassarri - di una corruzione più complessa e profonda.

Del resto l’intero sonetto è - a mio giudizio - sfigurato da una serie di guasti, verosimilmente provocati da una trascrizione frettolosa e imperfetta dell’autografo.

Li passo rapidamente in rassegna. A 2 ritengo necessario correggere *e quella in o quella*. Nella prima quartina il Tasso evoca due genealogie di eroi e semidei della Grecia: gli Eacidi, originari di Egina, da cui discendono sia il Telamónio Aiace sia *i fatati Pelidi* (vv. 1-2); e i Macedoni Filippo II e Alessandro: il primo - ci ricorda Plutarco (*Alex.*, 2) - discendeva da Eracle attraverso Carano, mentre il secondo, per parte di madre, risaliva a Eaco attraverso Neottolemo. Ma questa seconda *stirpe* (soggetto), stirpe di condottieri e di conquistatori regnante su una regione di confine selvaggia e semibarbara, apprezzava maggiormente - dice il Tasso - le preclare virtù belliche dei Macedoni e dei Traci. Essa si contrappone dunque - come esplicitamente indica il v. 4 - agli Elleni: di qui la necessità della disgiuntiva. Le due illustri prosapie, di cui una affonda nella notte del mito

³ Per Scrivano 2000: 151: “Nella prima quartina intendo insomma la *stirpe* del v. 1 come oggetto (sono ben note le pretese di ascendenze ‘greche’ dei dinasti macedoni, e i loro stretti vincoli con l’*élite* tessala, perché il pur generico *l’Macedone ... o l’Trace* del Tasso, v. 4, possa fare seria difficoltà; al massimo si può proporre di espungere la *e* iniziale, per leggere *l’Macedone ...*”). Ma a parte il fatto che quella forma aferetica dell’articolo a inizio di v. mi pare un *monstrum* (bisognerebbe congetturare *el o il*), il rischio è quello di intervenire così su una lezione genuina propagando anziché sanando gli effetti della corruzione. La *stirpe* 1 non può che essere - come tenterò di dimostrare - soggetto, il *Macedone o l’Trace* oggetti di *stimava* 4.

l'altra emerge nella luce della storia, non sono solo distinte da un divario cronologico, bensì anche da un discrimine geografico e antropologico. Dopo l'energico *Né* dell'*incipit* - uno stilema che impronta la struttura dell'intero sonetto modulato in un periodo unico, ribadendo la negazione all'inizio della seconda quartina e poi ancora nel secondo terzetto - non è d'altra parte ammissibile, per il senso e anche stilisticamente, altra congiunzione che la disgiuntiva *o* (altrimenti il Tasso avrebbe dovuto ripetere *né*).

Anche il v. 5 nella lezione tradita non dà senso. Dopo due stirpi di Grecia la seconda quartina richiama una *gens* latina non meno illustre, quella degli Scipioni. Poiché mi sembra poco convincente intendere *Roma* come vocativo (da porsi pertanto tra virgole), enfatico e improprio dato che il sonetto è rivolto alle anime dei serenissimi principi estensi, propendo a credere che per facile aplografia sia caduta la preposizione *a*: *Né <a> Roma* (ripresa con *variatio* di *a Pella* 3).

Ma un altro guasto si cela nel medesimo verso. Come Livio scrive, che non erra, Scipione l'Africano nel corso della seconda guerra punica *domò* ('vinse', non *dannò*) prima Siface, il re di Numidia alleato dei Cartaginesi (le fasi della guerra, condotta con la collaborazione di Massinissa sono narrate nei libri XXIX e XXX *Ab urbe condita*), poi il *dirus Hannibal*, assoggettando così Cartagine. Solo leggendo *domò*,⁴ con correzione assai economica dal punto di vista paleografico, il verbo può reggere tre oggetti.

È vero infatti che lo sposo dell'infelice Sofonisba fu inviato a Roma prigioniero (XXX, 16 e 17). Tuttavia secondo Livio (diverso il parere di Polibio) egli non decorò della sua presenza il trionfo del vincitore: "morte subtractus spectaculo magis hominum quam triumphantis gloriae Syphax est, Tiburi haud ita multo ante mortuus, quo ab Alba traductus fuerat" (XXX, 45).

Quanto alla *città ribella* 6 sconfitta da Roma, l'*alta Cartago* le cui ruine ispirarono al Tasso versi memorabili ("Giace l'alta Cartago: a pena i segni / de l'alte sue ruine il lido serba" *G.L.* XV, 20, 1-2: si noti che il verbo è lo stesso che qui compare al v. 8), la sua caduta implica un destino più crudele che quello di essere semplicemente asservita, *divenendo ancella d'altra donna*, cioè (spiegano il Maier e il Basile) di un'altra città più potente. La lezione *d'altra donna* mi ha l'aria di una banalizzazione per *d'altre donna*: particolarmente dolorosa la sorte di Cartagine perché essa, già *donna di province* e *antichissima regina* (*G.L.* XIX, 10, 2), sente più irreparabile la propria umiliazione e la *fatal ruina* che la travolge fino ad annientarla.

⁴ Valga il riscontro con l'*incipit* di altro e più tardo sonetto (*Rime* 1599), analogo tuttavia a questo nel lusingare la grandigia gentilizia di un protettore non meno albagioso - Carlo Gesualdo principe di Venosa - con impegnativi paragoni atinti dalle storie antiche: "Roma, se piangi ancor l'estinta prole / de gli Africani o de' tuoi grandi Augusti, / che *domar* gl'Indi e gli Etiopi adusti / [...]".

Siamo così giunti alla vera *crux* rappresentata dal v. 9. All'inizio della sirma viene introdotta la *stirpe* estense, cui si riferisce il pronome dimostrativo *questa*, contrapposto a *quella stirpe* 1 e a *quella* 5. L'intento del panegirico mira evidentemente a contrapporre - lo rivelano in modo trasparente le negazioni *Né ... Né* - alle estinte dinastie di eroi e condottieri quella altrettanto antica, ma ancora presente e viva, degli Este.

Essa *scende a noi* dall'avo del grande Augusto che non è Cesare (come sulla scorta del Maier ripete il Basile). Il Baldassarri, movendo dalle *Histoire de' principi d'Este* del Pigna, suggerisce Marcus Atius, avo materno dell'imperatore.⁵ Credo che la ricerca di *origines* nobilitanti cui qui Torquato indulge non si appaghi di una ascendenza genealogica tanto storicamente individuata nella sua borghese oscura modestia, e priva dunque di alone mitico, di fascino poetico. Del resto proprio rivolgendosi con un sonetto *Al Pigna che scrivea l'istoria de' principi d'Este, lodando il soggetto e l'artefice, ma soggiungendo che giunto a' fatti d'Alfonso non salirà l'istoria a quell'altezza ove può ascender la poesia*, il Tasso paragona l'origine della schiatta estense, involta in *si profonde / nubi d'antichità*, alle sorgenti del Nilo: e la metafora dello *scendere*, qui al v. 9, ha appunto natura fluviale.⁶ Probabile a me pare che, per suggestione di due vv. virgiliani⁷ ben noti - è da supporre - nell'ambiente cortigiano, egli rimontasse almeno al capostipite della *gens Atia*, il troiano Atys. "Del sangue d'Azio, glorioso, augusto / l'ordin vi si veda, nulla interrotto: / vedesi dal roman fonte vetusto / i suoi rivi dedur puro e incorrotto" (*G.L.* XVII, 66, 3-6): ci si ricollega in tal modo a quel medesimo, remotissimo passato mitico evocato dal nome di Achille, che qui appunto è designato - con perifrasi non casuale - come *'l vincitor del forte Ettore* 2.

⁵ Per *Scrivano* 2000: 151 e n. 43. L'avo - si potrebbe aggiungere - è menzionato anche da Svetonio, *De vita Caesarum* II, 4: "Atia [la madre di Ottaviano; il padre era C. Octavius] M. Atio Balbo et Iulia, sorore C. Caesaris, genita est" (fonte dichiarata del Pigna).

⁶ "Questa stirpe regal, d'uomini e d'opre / Ricca più ch'altra mai, che, qual de l'onde / L'alta origine 'l Nilo in sé nasconde, / Il gran principio in se stessa ricopre, / Degna è ben che per lei, Pigna, s'adopre / Tua saggia industrie mano, e ben risponde / L'arte al nobil soggetto, e 'n sì profonde / Nubi d'antichità l'illustra e scopre. / Ma collà giunto ove l'altra istoria / Scendendo sorge, or qual fia audace penna / Ch'a volo sovra 'l sol l'aquila segua? / Bastar ben dee se mortal lingua accenna / Ciò che mente di Febo a pena adegua, / E che [ma il senso impone di correggere in *A ch*] vorria né può ridir la gloria". Cito il testo per esteso perché il comparativo assoluto con cui si apre il sonetto mi pare confermi l'emendamento congetturale che mi accingo a proporre per *Rime* 967. Notevole nelle terzine il ricordo di Dante, *Par.* VI, 61-63.

⁷ *Aen.* V, 568-569: "Alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / Parvus Atys pueroque puer dilectus Iulo". Lo speciale vincolo d'affetto che lega il piccolo Atys a Iulo simboleggia per l'appunto la parentela tra gli Atii e gli Iulii nella persona di Augusto.

È evidente tuttavia che il testo, così com'è, non dà senso alcuno e legittima un più ardito intervento congetturale capace di sopperire alla mancanza del verbo reggente e all'incongruità palese del *che* iniziale.

L'unica ipotesi che consenta di ricavare un qualche senso ammissibile e nello stesso tempo renda ragione dell'origine della corruzione consiste nel leggere in luogo di *Che questa voi* - assurdo e incomprensibile, per quanto ci si industri a giustificarlo o a ritoccarlo - *Con questa val*.

Chiunque abbia pratica di autografi del Tasso sa che l'asta dell'*h*, dalla caratteristica foggia sinuosa, non arriva fino in fondo, ma si interrompe là dove si congiunge con la gambetta, richiamando vagamente la forma di una irregolare, angolosa S: può pertanto essere facilmente confusa (soprattutto da un trascrittore fallosa quale, per più indizi, si è rivelato essere colui che trasmise il sonetto) con la preposizione *con* scritta con il *titulus*, che prende forma di una sbarra obliqua inclinata verso destra e non di rado arcuata in modo tale che, saldandosi alla *o* sottostante, l'effetto risulta complessivamente molto somigliante a un'*h*.

Altrettanto economico e plausibile risulta, nella grafia del Tasso, lo scambio di un genuino *val* con *voi* (*val* tronco ricorre per esempio, sebbene in un'accezione diversa, a 855, 8).

Il verbo ha qui il significato del lat. *valere* nel senso traslato ('pollere, vim, auctoritatem, pondus habere, δύνασθαι) costruito con l'abl. semplice (*opibus, armis, potentia valere*), cui esattamente corrispondono i complementi *per gli scettri e l'ostro* ecc. dei vv. 10-11 (per questo uso cfr. *Purg.* XX, 61-63).

Con questa val è da intendere dunque 'gode di prestigio pari a questa', regge il confronto, può competere con questa, equivale a questa, *est viribus et potentia praedita tamquam ista, ch'a noi da l'avo scende / Del grande Augusto* (la relativa, che sulla scorta di una genealogia cortigiana rivendica la dignità imperiale della casata, costituisce un inciso e richiede pertanto virgola dopo *Augusto*). E il valore intrinseco, il merito unico e incomparabile degli Este, tale da renderli superiori a tutte le altre illustri prosapie evocate nelle quartine come termine di confronto negativo, sta nell'avere essi - a nessuno secondi per l'antichità della casata e per pregi dinastici - conciliato e assommato il potere regale (*gli scettri*) e quello ecclesiastico (*l'ostro*: con allusione alla porpora cardinalizia rivestita dai due Ippoliti e da Luigi d'Este), la virtù bellica e le arti di pace (*e l'armi e l'arti*), la sagace operosità politica e gli opulenti splendori della corte (*e l'opre ed i gran fregi*), il pregio della borsa e della spada.

Si noti che *Con* vale qui *come* tronco davanti a consonante: *com, con, co* sono infatti arcaiche forme abbreviate di *quomodo* che hanno illustri attestazioni in Dante (*Par.* I, 60 "com ferro che bogliente esce dal fuoco"; XXXI, 60 "vestito con le genti gloriose"; *Purg.* XXIV, 145) e Petrarca. Per il Tasso potrei addurre *Aminta* 208 (*com' rispose*); *G.L.* IX, 20, 8 (*com' può*, perpetuantesi in *G.C.* X, 19, 8); *Rime* 1659, 3 (*com' profondi*).

Quanto poi all'etichetta cortigiana, la pertinenza della comparazione mitologica è rivendicata da Torquato in persona, nella prima redazione del *Forno ovvero della nobiltà* (*Dialoghi*. III 57-58):

A.B. [...] or, ritornando alla virtù eroica, onde partimmo, dico che la nobiltà, che da questa virtù dipende, è nobiltà eroica e sovrumana, quale fu quella de gli Eraclidi e de gli Eacidi e quale a' nostri tempi è quella della casa d'Austria.

A.F. A me par che si faccia gran torto a la casa d'Austria, paragonandola con gli Eraclidi o con gli Eacidi: perché se ben forse la virtù può cader sotto alcun paragone, di grandezza e di dignità e di stabilità d'imperio è tanto maggiore che quelle non furono, che non v'è comparazione, essendo la casa d'Austria senz'alcun dubbio la più nobile che mai sia stata nell'universo. E più tosto assomiglierò a gli Eraclidi e a gli Eacidi i principi di Savoia e d'Este, ne' quali la nobiltà è veramente eroica e tale in paragone dell'altre nobiltà, quale è la virtù eroica in rispetto all'altre virtù. È l'una di queste due famiglie antichissimamente italiana, e discende dal più gentile e incorrotto sangue di Roma, mescolato per parentado di donne co' l sangue reale d'Aragona e di Francia più d'una volta e con gli altri più illustri e gloriosi d'Europa. L'altra è passata in Italia dalla più nobile famiglia della Germania, ricca di tre imperatori, e d'antichità di titoli e di possanza di stati a tutte l'altre d'Italia superiore, né inferiore ad alcuna della Germania: ed è mescolata anch'ella co' reali di Portogallo e di Francia.

Insomma il sonetto (non certo tra i più memorabili) non fa che amplificare e variare il motivo encomiastico già delineato nelle quartine di un analogo componimento in lode del duca Anna di Joyeuse (*Rime* 895):

Italia mia, tutti i tuoi duci egregi
 E que' che già n'andar cinti d'alloro
 Cedono al sangue del signor ch'onoro
 Per tanti novi e tanti antichi pregi:
 Però ch'ì tuoi cercâr purpurei fregi,
 E verdi frondi o ver terra e tesoro;
 Ma l'un de' suoi sprezzò corona d'oro
 Dove l'ebbe di spine il Re de' regi.

Non è dunque forse soltanto casuale la ripresa di alcuni sintagmi (*duci egregi*, qui nel v. d'esordio là in chiusa, in rima rispettivamente, con *purpurei fregi* e *gran fregi*: Baldassarri e allievi segnalano del resto per *Rime* 967 la fitta trama intertestuale e onomastica petrarchesca - *T. F.* II, 7-51 - che include anche la rima *egregi* : *gran fregi*; a mo' di codicillo *pro domo mea* aggiungo un altro minimo riscontro dal medesimo luogo: "[...] ché nulla meglio scopre / contrari due *com* piccolo interstitio" [II, 35-36]). Né casuale appare il fatto che in questo sonetto la seconda terzina cominci *Con questa ei*

vinse, e non lasciò ne' marmi: un v. che, se non nei significati, presenta almeno qualche vaga analogia ritmico-timbrica con l'endecasillabo restaurato secondo la nostra proposta (un endecasillabo - se ci è consentito - che suona assai più tassiano e meno rozzaamente inelegante di quello tràdito).

In conclusione, e tornando a *Rime* 967, occorre precisare che l'ultima terzina non mi pare rettamente intesa dal Basile. Lo studioso chiosa *Ercole* 13 "il protettore della casata estense". Ma a mio giudizio il Tasso intende riferirsi al duca Ercole I, il primo a portare gloriosamente questo tipico nome dinastico: nella fulgida costellazione dei principi estensi che illustrano la stirpe (*in lei* 12) - quasi una sorta di catasterismo - il grande duca che segnò della sua impronta la Ferrara rinascimentale non risplende isolato come il sole, bensì è contornato da tanti altri astri quanti sono i duchi succedutisi sul trono e distintisi nel loro regno (*i duci egregi* 14).

Aggiungo che nel commento sarebbe forse opportuno segnalare le consonanze tematiche di questo panegirico cortigiano e dinastico, costituito da un dittico, con un'altra coppia di sonetti (*Rime* 705 e 706) in cui Torquato *Prega l'anime de' principi d'Este che gradiscano le cose scritte da lui in lode loro* o con i due sonetti (841 e 842) in lode di Alfonso II (notevoli del primo soprattutto i terzetti; del secondo la metafora del duca come tessitore di un arazzo: "E se preporci magistero antico / Vuol per esempio, non convien che volga / Gli occhi de l'alma in Alessandro o 'n Ciro; / Dal padre Alcide e da' grand'avi il tolga, / Che ne le tele, che famose or diro, / Unir l'estrano [allude a sé, Forestiero Napolitano] al cittadino amico"); o ancora con gli altri due (839 e 840) in cui *Loda l'illustrissimo e reverendissimo monsignore cardinale Luigi d'Este e il cardinale Ippolito suo Zio di gloriosa memoria* (il secondo comincia "Quando l'antica Roma, onde traesti / L'origin prima [cfr. 967. 9-10], le fattezze conte / Nel Tarpeo raffigura o 'n altro monte: / 'Ben da me' dice 'il tuo principio avesti'": poiché anche su questa quartina, piuttosto ermetica, gli esegeti sorvolano, propongo di intendere "Quando l'antica Roma ecc., riconosce [raffigura] le tue fattezze ben note in Campidoglio e sul Montegiordano, dove sorgeva lo splendido palazzo già appartenuto al cardinale Ippolito ecc.>").

Non trovando udienza tra i vivi il prigioniero di Sant'Anna è costretto a votarsi alle anime dei trapassati.⁸

⁸ Cfr. *Lettere*: II 285, n. 291: "E forse molto più, e sopra tutte l'altre, quelle lodi volentieri s'ascoltano da la bocca degli oratori, che a' morti son date; perciocché la virtù de' maggiori molto suole muovere gli animi generosi, ed assai infiammarli a la virtù: e per questa ragione, a creder mio furono l'orazioni funebri istituite. Onde s'io, o altro cortigiano come oratore talora parlerà o scriverà; niun biasmo, a mio giudizio, meriterà, quando la virtù de' morti con sua eloquenza ornerà; pur che ne l'ornarla quell'obietto si proponga, ch'egli dee; e questo, altro non dee essere che 'l giovamento de' principi e de le città" (a Curzio Ardizio, senza data ma della fine di giugno 1584).

Né quella stirpe da cui nacque Aiace
E 'l vincitor del forte Ettore, o quella
Che diè Filippo ed Alessandro a Pella
E 'l Macedone più stimava o 'l Trace;
Né, <a> Roma, quella che *domò* Siface
Ed Anniballe, e la città ribella
Che, d'altr~~e~~ donna divenendo ancella,
Due volte cadde ed a la terza giace,
Con questa *val*, ch'a noi da l'avo scende
Del grande Augusto, per gli scettri e l'ostro
E l'armi e l'arti e l'opre ed i gran fregi;
Né sol in lei sì come il sol risplende
Ercole, ch'ebbe prima il nome vostro,
Ma tanti lumi sono i duci egregi.

LE VIRTÙ DEI CARAFA
(NOTE A RIME 1409 E 1632)

Composto a Napoli, secondo l'autorevole parere del Solerti, nella primavera estate del 1588, il sonetto indirizzato dal Tasso a Luigi Carafa principe di Stigliano (*Rime* 1409) appare, a mio avviso, nel testo stabilito dal medesimo Solerti e vulgato dal Maier, manifestamente guasto, quantunque i commentatori paiano non avvedersene. Per vero essi non si dimostrano ben certi nemmeno dell'identità del dedicatario. Il Maier riecheggia ancora il Solerti, mantenendosi sulle generali ("Luigi Carafa, col quale il Tasso fu in relazione nel periodo trascorso a Napoli"). Il Basile, che al biografo si rifà con puntuali citazioni di luoghi della *Vita*, tenta di essere più preciso ma incorre in un errore: il Luigi Carafa principe di Stigliano primogenito di Antonio e di Beatrice di Capua dei conti di Altavilla vissuto tra il 1511 e il 1576 al quale è concesso l'onore di una voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* non può essere, per ovvie ragioni, il destinatario del succitato sonetto né dell'altro, parimenti dedicato al principe, che il Solerti ordina nella sua edizione con il n. 1632, ultimo della parte settima contenente le *Rime* di data incerta del periodo 1586-1595. Credo invece che il Tasso si rivolgesse al nipote di questi, che ne rinnovava il nome ed era figlio del suo primogenito Antonio avuto in prime nozze da Clarice Orsini (Antonio e Luigi erano evidentemente nomi dinastici tramandati di padre in figlio). Al giovane principe Torquato aveva già fatto appello con una lettera non datata - il Guasti la ritiene a ragione inviata da Roma nel febbraio del 1588 - perché egli intercedesse in suo favore presso la corte di Mantova impetrando la restituzione degli indispensabili libri che il poeta vi aveva lasciati fuggendo alla volta di Roma:

In lei non debbo mai dubitare che la virtù sia discorde da la nobiltà, o l'autorità di giovare diversa da la volontà: però la prego, con molta fede d'esser compiaciuto in cosa ne la quale sono stato molto offeso; dico ne gli studi miei, i quali non posso né finire né continuare senza libri. Ne lasciai in Mantova due casse: e più ora avendo deliberato di vivere questo avanzo di vita tra Napoli e Roma, prego Vostra Eccellenza che scriva in mia raccomandazione al signor duca di Mantova, accioché sia contento di restituirmeli, acquetandosi a questo mio quasi necessario proponimento. L'obbligo sarà non solo di cosa carissima oltre tutte le altre; ma carissima, perché volentieri io rimarrò perpetuamente obbligato a Vostra Eccellenza.¹

Per quanto inusuale possa apparire una simile, pressante richiesta di

¹ *Lettere*, IV, n. 957: 36-37.

soccorso rivolta a un potente sconosciuto (l'avvio della missiva conferma che tra i due corrispondenti non erano intercorsi precedenti rapporti epistolari) e dettata per giunta in un evidente stato di turbamento emotivo per la sorte degli amati libri,² essa non è tuttavia né illogica né immotivata.

Il Carafa iunior era lo sposo di Isabella Gonzaga (1565-1637) figlia di Vespasiano, duca di Sabbioneta: poteva dunque spendere una efficace raccomandazione presso la corte gonzaghesca (anche la principessa di Stigliano fu omaggiata di un sonetto, il n. 1410 delle *Rime*).

Al principe, uno dei più facoltosi gentiluomini del Regno con il quale non pare nel frattempo avesse avuto occasione di una personale conoscenza durante il soggiorno napoletano del 1588, il Tasso torna a rivolgersi con una missiva del pari non datata ma senza dubbio risalente ai primi di marzo dell'anno successivo.

Il documento è utile per stabilire con maggiore esattezza la data di composizione dei sonetti, e va perciò trascritto per intero. Mi pare infatti si possa ricavarne più di un indizio non solo del fatto che il Tasso non conoscesse personalmente il Carafa, ma soprattutto che non gli avesse a quella data ancora inviato alcun componimento. In quel principio di marzo del 1589 il poeta si trovava in angustie finanziarie particolarmente gravi (doveva reperire “in tutti i modi” cento ducati per dar principio alla stampa delle sue *Rime*, nella cui revisione era allora occupatissimo).³ Di qui la supplica a don Pietro di Toledo perché intercedesse per lui ottenendogli dal viceré Juan de Zuñica un onorifico vitalizio mensile di venticinque scudi a nome della città di Napoli.⁴ Proprio per spedire questo

² *Lettere*, IV, n. 1087: 156. Le apprensioni del Tasso non erano eccessive, stando alla lettera di don Gregorio Capilluti al duca Vincenzo Gonzaga pubblicata dal Solerti tra le *Lettere di diversi in Vita* SOLERTI, vol. II, n. CCXCVIII: 308.

³ *Lettere*, IV, n. 1109: 180-181 (ad Antonio Costantini, “Da Roma, il 18 di marzo 1589”).

⁴ *Lettere*, IV, n. 1106: 178-179. “E non avendo ardimento di chiederle in altro modo la vita, gliela chiedo almeno con quello che mi è posto avanti da' medici, i quali vogliono ch'io le dimandi da vivere: ma coloro, a' quali è destinata la morte, non hanno questo pensiero. Voglio sperare ne la pietà d'Iddio, e supplicare Vostra Eccellenza che per quelli anni o mesi di vita che m'avanzano, interponga il suo favore co 'l viceré, acciò Sua Eccellenza si contenti che la città mi dia venticinque scudi il mese, e sottoscriva il “liceat”, come dicono essi, ordinario. Né questi dimando con altro obbligo, che di confessarmi napolitano, e servitore di Sua Maestà; perché gli altri sarebbono troppo gravi a la mia infermità: la quale, non essendo altro male, almeno è maninconia di molti anni; ma io dubito di peggio, e dovrei sperar meglio: e senza questo dono difficilmente saprei come trattarmi, ed aspettare il tempo del ritorno. Il chiamerò dono, se non vogliono ch'io il chiami ricompensa per la dote materna; ed opera di carità, se non consentono ch'io la stimi di cortesia. In tutti i modi, io ne rimarrò obbligato a Vostra Eccellenza”.

negozio e garantirgli gli indispensabili appoggi (oltre che per recuperare almeno una copia del “terzo libro” delle *Rime* - il cui contenuto il Poma ha individuato nel codice Vaticano Latino 10980 - rimasto a Napoli nelle mani di Matteo di Capua, conte di Paleno), il Tasso si rivolge dunque al principe di Stigliano, mettendo in pratica l’arguto proposito confidato al medico Ottavio Pisano:

Io quanto posso mi guarderò, acciò che l’animosità non toglia il governo di mano a la ragione, e mi sforzerò di essere cozzone [tutta la lettera, fin dall’esordio, è giocata su metafore equestri: “Mi doglio che Vostra Signoria m’assomigli piuttosto al cavallo che al cavaliere [...]”], se non d’altrui almeno del mio desiderio. Ma se Napoli è somigliata ad un grande e pigro cavallo, poichè si muove così tardi a l’opere che da la sua magnanimità possono aspettarsi; foss’io come un vespone, affinch’ella si movesse prontamente a l’acume de le mie parole; o almeno fossi come una zanzara, che sonando la tromba, ed insieme pungendo, potessi risvegliarla. Ma non vorrei tanto variare questi desiderii de la trasformazione, ch’io mi trasformassi in Anacreonte; poichè in questo secolo la piacevolezza di Socrate sarebbe troppo odiosa. A l’infermo troppo dispiace l’esser burlato, non potendo prendersi giuoco de gli altri.⁵

È dunque un Tasso assillante o emulo del *culex* pseudo virgiliano ma estraneo - ancorché cortigianamente cerimonioso - quello che si raccomanda al principe pur non potendo vantare benemeritenze anacreontee o antecedenti servigi resi (e tre sonetti di encomio avrebbero potuto costituire un primo passo in direzione di una poetica servitù):

La nobiltà, la ricchezza, il felice stato, la buona fortuna di Vostra Eccel-

za, al vicerè, a la città, a’ medici, da’ quali aspetto la salute e la quiete de l’animo. Il signor Ottavio Egizio [famoso medico napoletano e amico del Tasso] aggiungerà le sue a le mie preghiere, stimando c’a lui particolarmente si faccia questa grazia. E bacio a Vostra Signoria illustrissima la mano”. Sono da vedere in proposito anche le lettere ai medici napoletani Ottavio Pisano e Ottavio Egizio, incaricato, quest’ultimo, di perorare la causa *in loco* (n. 1100: 171-172; n. 1105: 176-178) e al reggente Perricaro (n. 1107: 179). Insomma, poichè le pratiche per il recupero dell’eredità materna con l’appoggio del duca d’Urbino e del suo agente a Madrid Bernardo Maschio andavano per le lunghe, Torquato non intravedeva ormai altra via d’uscita alla sua difficile situazione economica che sollecitare - come scrive con amara ironia a Giulio Veterano, uomo del duca - la munificenza dei signori napoletani: “altrimenti, non consentendo la cortesia di Sua Altezza ch’io mi risolva a lo spedale, bisogna ch’io mi risolva al parasito; e questa deliberazione è invecchiata con l’infermità. Bene è vero, ch’io mi vo imaginando un parasito simile a Nestore, come fu opinione di Luciano; e non penso a Gnatone, né a gli altri parassiti de le comedie” (n. 1101: 173).

⁵ *Lettere*, IV, n. 1099: 171.

lenza inducono molti a dimandarle qualche grazia; la sua cortesia, la liberalità e l'altre sue virtù non spaventano altrui con la ripulsa, o co 'l negar de le sue risposte. Laonde alcuno fra tanti, che sono affezionati al suo nome ed al suo valore, non può essere stimato soverchiamente ardito in supplicarla, né troppo importuno in raccomandarsele. Ed io molto meno de gli altri, perché la mia fortuna e l'infelicità mi può far lecite tutte le cose che non sieno disgiunte da l'onestà: quanto più questa grazia, che sarà congiunta con la virtù di Vostra Eccellenza che la concede, benché fosse scompagnata dal merito di chi la dimanda. E con tutto ch'io meriti meno di tutti gli altri per alcun servizio fattole, Vostra Eccellenza meriterà più di ciascuno in concederla a chi non l'ha servita. Però non dimando gratitudine al principe di Stigliano, ma grazia; perché quella non si può negar senza vizio e senza riprensione, ma questa si può; e potendosi, sarà maggior la virtù di Vostra Eccellenza nel farla, che la mia nel riceverla. A lei si conviene d'esser graziosa; a me s'appartiene d'esser grato. E s'io non fossi con l'opere, sarei almeno con l'animo: ma in tutti i modi cercherò che Vostra Eccellenza non si penta d'aver fatto favore a requisizione del signor Ottavio Egizio [il suo emissario, come si è detto], co 'l quale io tratto molte cose appartenenti a la mia salute, ed alcune a la commodità de' miei studi.⁶

L'ultima missiva, tra quelle a noi pervenute, indirizzata al giovane aristocratico è anche l'unica a recare una data, essendo stata scritta "Di Mantova, il primo di maggio del 1591".

Anche da questa lettera si ricava in modo incontrovertibile che il Tasso non conosceva il giovane principe. Se ne deduce anzi che l'eventualità di un incontro diretto avrebbe potuto compiersi proprio allora per la prima volta, in terra di Lombardia: è verosimile infatti - e tutto il contesto pare confermarlo - che il Carafa, il quale per mezzo del Costantini mandava a salutare il poeta, si trovasse in quel momento nei pressi di Mantova, forse a Sabbioneta.

Con cerimoniosa e concettosa officiosità il Tasso insiste sul proprio ritegno a supplicare il principe, tanto più ora che gli è vicino; e manifesta il timore che una conoscenza diretta possa deludere l'illustre corrispondente. Stimo opportuno che il lettore abbia sott'occhio il documento nella sua integrità:

Quanto più mi sono avvicinato a Vostra Eccellenza, tanto ho minore ardire di supplicarla; perché mi spaventano la riverenza e 'l rispetto del suo valore e de l'alto grado, e la mia indegnità, e la mia fortuna, e la propria imperfezione. Laonde se d'alcuna cosa io dovessi pregarla, arditamente la pregherei, che mi desse aiuto a tornarmene a Napoli, dove per la lontananza potessi ripigliar di nuovo quell'ardire c'ho lasciato, o più tosto dal quale sono abbandonato per la vicinanza. Ma questa ancora sarebbe pre-

⁶ *Lettere*, IV, n. 1104: 175-176.

ghiera troppo pericolosa, se la sua cortesia, la quale è sempre congiunta con l'altre sue virtù, non mi facesse sicuro in questo sospetto. Non voglia conoscermi più dappresso, perché sarà più certo de' miei difetti. Fra' quali sarebbe il maggiore il non essere atto a' suoi servigi, s'io no 'l conoscessi o no 'l confessassi liberamente. Conceda più largo spazio e più lungo a la fama de la sua cortesia, la quale suole esser maggiore *me* [correggo così il *de* dell'ed. Guasti, che non dà senso] le cose più lontane; e non mi sforzi a diminuir con la mia presenza quella che s'è divulgata di me, qualunque essa sia. E se pur vuole che si diminuisca, spero che debba accrescere l'opinione, ch'io ho sempre avuta, de la sua cortesia, in guisa che non mi faccia vergognare de la mia soverchia confidenza. Il signor Antonio Costantini m'ha salutato in nome di Vostra Eccellenza con mio singolar piacere; però la ringrazio che conservi memoria di quanto io le debbo, e di quanto io vorrei esserle debitore. Ma più le sono obbligato, perché non disprezza la cagione che già mi mosse a supplicarla [una *cagione* di natura economica: si veda la lettera precedente], e c'ora m'induce a confermar questo possesso, apparente almeno, de la mia servitù. E le bacio la mano. Di Mantova, il primo di maggio del 1591.⁷

Non mi pare arbitrario congetturare che la citata missiva costituisca il preludio a un incontro avvenuto per espressa iniziativa del principe (“Non voglia conoscermi più dappresso [...]”). Il Tasso, pentito del suo ritorno a Mantova,⁸ era già allora fermamente risoluto a ritornarsene a Napoli. Ma, come traspare con sufficiente chiarezza dalla preghiera che apre la lettera, trovandosi ancora nella scomoda condizione giuridica di *exul immeritus* egli necessitava, per porre in atto il suo proposito, di una sorta di malleveria da parte dei grandi del Regno:⁹ di qui, nei mesi successivi, la sua ricerca di un appoggio, e la confidenza di averlo trovato finalmente in Matteo di Capua, il quale alla morte del padre Giulio Cesare,

⁷ *Lettere*, IV, n. 1333: 50-51. Va dunque corretta l'indicazione della residenza del destinatario “Al principe di Stigliano. - Napoli”.

⁸ Si veda per esempio la lettera al Costantini del 29 di giugno 1591 (*ibidem*, n. 1345: 59-60).

⁹ Cfr. *Vita* SOLERTI I: 594-595. Il biografo osserva che nel 1588, recandosi a Napoli, il Tasso elesse a ragion veduta come propria residenza il monastero di Monte Oliveto, “una stanza quieta e sicura da ogni molestia delle autorità spagnole”. In *Lettere* IV, n. 1071: 150-151 (a un ignoto corrispondente napoletano) il Tasso lascia intendere che il viceré avesse mostrato irritazione per il fatto “ch'io venissi nel regno di Napoli senza sua licenza”. E la necessità di una autorizzazione da parte del viceré viene ribadita scrivendo al Polverino il 20 di settembre 1590: “Ma s'io senza invito desiderassi di tornarvi, mi si dovrebbe aprire un munistero, o una cappella almeno, insino a tanto ch'io avessi parlato co 'l viceré. Vostra Signoria, di grazia, assicuri me e gli altri; me de l'altrui intenzione, e gli altri [i signori napoletani] de la mia pronta volontà nel ricever beneficio” (*ibidem*, V, n. 1279: 7).

aveva ereditato il titolo di principe di Conca.¹⁰ Non è dunque sorprendente che nel maggio del 1591, ancora privo di protettori autorevoli (Matteo essendo in quel momento sottoposto alla potestà paterna e vincolato alla prudenza del vecchio principe), Torquato riponesse qualche speranza in Luigi Carafa che egli lusinga parlandone come di un sole al quale occorre avvicinarsi con cautela, ma che può esercitare i benefici effetti della sua virtù anche di lontano. È probabile che a séguito della lettera e con i buoni uffici del Costantini, in quel mese di maggio tra i due avvenisse un incontro. E proprio quella poté essere per il poeta l'occasione di sdebitarsi dei favori ricevuti in precedenza e di propiziarsene nel contempo dei nuovi e più sostanziali componendo tre sonetti d'omaggio (*Rime* 1409, 1410, 1632) che nacquerò verosimilmente ad un parto.

Forniti così alcuni preliminari e necessari chiarimenti circa il destinatario, l'occasione probabile e la datazione dei testi, da considerarsi tragemini e strettamente implicati tra loro, veniamo ora al primo di essi:

Fur quasi lumi in bei stellanti chiostri
a gli avi tuoi, c'han fama illustre ed alma,
tante ricchezze, e quando allor che spalma
in ampio mar fra le sirene e i mostri
la nave de la vita, or, gemme ed ostri
non sembraro al gran corso iniqua salma:
ch'al governo sedea la nobil alma,
dove Austro ed Aquilon contenda e giostri.
Così a' venti spiegar d'alta fortuna
l'ardite vele, e li raccolse al porto

¹⁰ *Lettere* V, n. 1370: 80-81. Nella lettera, scritta da Roma il 9 gennaio 1592 alla vigilia della partenza per Napoli, il Tasso a mio parere accenna scherzosamente all'irritazione e al cipiglio di un personaggio potente che orazianamente (*Sat.* I, 6, 5) aveva mostrato di *naso suspendere adunco* il ritorno in patria del poeta nel 1588: credo sia verosimile identificarlo con il viceré (o con il reggente Perricaro), nel frattempo sostituito da don Juan de Zuñica, imparentato con Matteo: "L'altra volta ch'io venni a Napoli, invitato similmente da Vostra Eccellenza, mostrai ardire maraviglioso, seguitando il mio viaggio senz'alcun arme, e senz'alcuna paura de le minacce d'un terribil naso, il quale sarebbe stato soverchio ad un rinoceronte. Ora, che sono alquanto più vecchio, e più debole, e più desideroso di comodo e di quiete, ho ceduto a lo spavento che mi davano gli occhi e le bocche; e confesso di non esser tanto animoso, ch'io m'assicuri in questo lungo cammino, se da gli occhi e da la bocca non sono parimente invitato [...]". *Fare il naso del rinoceronte* è modo proverbiale per 'fare una smorfia di disgusto' registrato dal GDLI con esempio di Domenico Romoli (sec. XVI), ma senza questo del Tasso. Proprio l'avversione del viceré spiega d'altra parte perché Giulio Cesare di Capua avesse tassativamente proibito al figlio Matteo di ospitare nella loro casa Torquato (*Vita* SOLERTI: 610).

là 've è pace non sol, ma gloria eterna.
Or lumi non di notte opaca e bruna
sono, ed al sol di tua virtù risorto
tu corri lieto, a cui non tuona o verna.

Il guasto - macroscopico - è subito ravvisabile nel greve, inelegante cumulo di congiunzioni temporali del v. 3: *e quando allor che spalma* suona non solo pletorico ma risulta per giunta privo di senso. Ce n'è abbastanza perché il lettore - in assenza di apparati critici o anche solo di puntuali note al testo - si interroghi legittimamente, senza alcuna pretesa di esaustività, circa la tradizione del sonetto. A me consta che del componimento esista una autorevole attestazione manoscritta nel celebre codice Vaticano Latino 9880, c. 40 v. Proveniente dalla Biblioteca Falconieri, il testimone reca alla c. 10r la dicitura *Sonetti e Madrigali / Non istampati / Del / Signor Torquato Tasso / Copiati dall'originale* e, nel margine inferiore, sotto il timbro *Bibliot[heca] H[ereditaria] F[alconieri] / 1770*, si legge, della stessa mano: *Per l'Abbate Spolverino / Napoli*. Come è noto il manello di *Rime* inedite che vi sono contenute fu pubblicato nel 1915 dal Vattasso,¹¹ dal quale ricavo queste informazioni.

Ora, il testo del sonetto *Al principe di Stigliano* edito dal Vattasso (con

¹¹ VATTASSO 1915: 58. Nella *Prefazione* il Vattasso osserva che "L'errore di *Spolverino* invece di *Polverino* ci autorizza subito a escludere che il nostro codice sia stato scritto da quest'amico del Tasso: le parole adunque si devono interpretare unicamente nel senso che il nostro manoscritto o è quello stesso che fu già del Polverino, o è una copia fedele di quell'esemplare. Se è quello del Polverino, esso viene direttamente ed immediatamente dagli originali tasseschi; e non è da escludere che sia un esemplare inviato dallo stesso Poeta". Un fondamentale studio del compianto Luigi Poma che ho già avuto occasione di richiamare più sopra (POMA 1979: 5-47) dimostra ora (confermando un rilievo del Vattasso, *Pref.* p. 9 e pp. 11-13) che la mano secentesca del Vat. Lat. 9880 se non è quella del Foppa è però "la stessa che si ritrova in altri manoscritti tassiani usciti dall'officina foppiana" come appunto il Vat. Lat. 10980 (contenente la "parte terza" delle *Rime*) e l'Ottoboniano 1132 (p. 8, n. 14; pp. 16-17 e n. 49).

Ciò comprova l'autorevolezza del testimone, senza dubbio "copiato dall'originale": il titolo e le numerose varianti marginali e interlineari confermano d'altra parte - nota il Vattasso - la probabile autografia del suo antografo; e che esso antografo "possa essere stato inviato dal Poeta al Polverino si argomenta da ciò, che il Polverino vi è chiamato Spolverino, proprio come soleva essere erroneamente appellato dal Tasso prima del 12 marzo 1593 e come, per dimenticanza, può essere stato designato anche dopo" (p. 10). Il Vattasso fissa anche il *terminus ante quem* del codice nel febbraio 1595: a questa data risalgono infatti secondo il Solerti i due sonetti più tardi (*Rime* 1582 e 1583) inclusi nella raccolta.

Il Vat. Lat. 9880 reca anche a c. 39v il sonetto *A la signora principessa di Stigliano* (*Rime* 1410), con qualche variante rispetto al testo Solerti (la più significativa nell'*incipit*: *Quanto versò per meraviglia il cielo*; nel marg. *Ciò che*, lezione accolta dal Solerti; le altre varianti sono grafiche: *maraviglia* 1] *meraviglia* S; *gielo* 4] *gelo* S; *onestate* 10] *onestade* S).

il numero d'ordine XXVI a p. 58) secondo la lezione di Vat. Lat. 9880 (c. 40^o) non presenta che lievi divergenze rispetto al testo fissato dal Solerti,¹² con l'unica ma significativa eccezione proprio del v. 3. Quest'ultimo risulta nel ms. addirittura ipermetro:

Tante ricchezze e quando allor che tutta spalma

Il Vattasso avverte in nota che *allor* è aggiunta posteriore - egli la definisce "variante" - vergata nell'interlinea sopra *che* (dalla stessa mano preciso io, poiché in precedenza è detto che tutte le correzioni e aggiunte sono di mano del copista: e se ne ha conferma dalle due tavole in fototipia). L'editore interviene perciò in modo che a me pare alquanto discutibile e meccanico, nell'intento di sanare l'ipermetria, leggendo:

Tante ricchezze e quando che tutta spalma

Tale lezione risulta subito destituita di ogni fondamento oltre che priva di senso. Intanto il v. resta ipermetro. In secondo luogo *e quando che* si configura come una sorta di mostruoso irrocervo che congiunge, contro natura e contro ogni logica, due lezioni distinte e inconciliabili.

Di primo acchito parrebbe infatti evidente come nel ms. l'ipermetria di 3 fosse dovuta alla compresenza di due lezioni alternative: un "luogo doppio" che contrappone *quando* ad *allor che*.

Ma prima che dal Vattasso (e all'insaputa di questi) il problema di sanare l'ipermetria del v. era stata affrontata e risolta altrimenti dal Solerti, al quale lo "scrittore della Biblioteca Vaticana" aveva comunicato tempestivamente il rinvenimento del testimone manoscritto.¹³ La soluzione del

¹² Le varianti si riducono anzi a una sola: la forma non apocopata *nobile alma*, con l'incontro di vocali, a 7 di contro al troncamento *nobil*. Le differenze - comunque minime - nell'interpunzione sono infatti legate a scelte degli editori: punto e virgola (anziché due punti) dopo *salma* 6; nessun segno (contro virgola) dopo *alma* 7; punto e virgola (in luogo di virgola) dopo *Sono* 13; virgola dopo *risorto* 13. Si può aggiungere che dei tre sonetti ai principi di Stigliano (*Rime* 1409, 1410, 1632) tutti presenti nel Vat. Lat. 9880, i primi due comparivano nel perduto Mr (ms. Mariani: *Rime, Bibliogr.* pp. 147-153); il n. 1632 è attestato anche dal codice Torella (II), dove compare anepigrafo e autografo; dal Vat. Lat. 10975, dal Trivulziano 116 (Tr1), dal cod. *Rosini*. e dalla stampa 128.

¹³ Cfr. VATTASSO 1906: 21. Nella *Prefazione* alla sua edizione il Vattasso precisa: "Era allora [nel 1906] ancora in vita il valoroso amico Solerti; ed a lui, [...] io cedeva spontaneamente l'onore d'illustrare quel cimelio e di usarne liberamente per la sua edizione delle rime del Tasso. In quell'occasione notavo che delle 186 poesie contenute nel nuovo codice, 27 soltanto [in realtà 28, come l'autore corregge alla n. 2: 7] erano state pubblicate dal Solerti; ed aggiungevo che appunto per ciò egli arrivava ancora in tempo per trarre il massimo profitto dalla mia scoperta. Pur troppo però la

Solerti - rimasta sepolta a lungo, dopo la morte (1907) dello studioso, tra gli scartafacci preparatori al *Libro IV - Parte II* dell'edizione critica delle *Rime* - è quella, riesumata meritoriamente dal Maier e riprodotta dal Basile, sulla quale si è già appuntata la nostra attenzione. Essa non può dirsi tuttavia - possiamo affermarlo ora a ragion veduta sul fondamento del ms. Vat. Lat. 9880 - molto più soddisfacente e convincente. Il Solerti procede all'espunzione di *tutta* nel sintagma (petrarchesco, come si vedrà in séguito) *tutta spalma*, probabilmente ritenendo l'epiteto con funzione avverbiale una zeppa.

Per discutibile che possa apparire il risultato, l'editore vede tuttavia giusto - a mio avviso - non cedendo alla tentazione semplicistica di considerare *quando* e *allor che* due varianti alternative. In un certo senso esse lo sono, ma non nella forma e nell'ordine in cui appaiono trascritte nel ms.

Intanto si potrebbe osservare che, in quanto congiunzione temporale, *quando* non appare, nel presente contesto e in senso proprio, esattamente alternativo a *allor che* e nemmeno ne costituisce un sinonimo (ci si attenderebbe piuttosto *mentre*). Resta però, insormontabile, a sentenziare contro la soluzione accolta dal Solerti, la goffaggine insensata della lezione *e quando allor che spalma*.

Avanzo una diversa proposta di restauro implicante una più complessa ipotesi circa la stratificazione variantistica del testo.

A mio parere il Tasso aveva scritto dapprima

Tante ricchezze, e allor che tutta spalma

In effetti le due quartine del sonetto, fuse in un unico ampio periodo, svolgono una sorta di metafora continuata, quella ben nota e piuttosto usurata della vita come navigazione (*la nave de la vita* 5), sulla riconoscibile falsariga di R.V.F. 189 (*Passa la nave mia colma d'oblio*). In questa prima ste-sura il Tasso avrebbe dunque fatto di *tante ricchezze* 3 il soggetto di *Fur* 1 coordinandolo per mezzo della congiunzione *e* 3 a *or, gemme ed ostri* 5, soggetto di *non sembraro* 6.

Per gli avi del principe, i quali godono di fama illustre e capace di perpetuare le loro esistenze, le ingenti ricchezze della casata - parrebbe voler dire il poeta encomiasta sviluppando organicamente l'artificiosa metafora nautica - rappresentarono il debito ornamento e decoro: il loro minerale brilio assolse anzi a una funzione analoga a quella delle costellazioni (*lumi*) che orientano la rotta notturna dei naviganti (vv. 1-3); e tante preziose sostanze (*or, gemme ed ostri*), in quel tempo in cui la nave della vita

repentina morte, che lo raggiunse alcuni giorni dopo che egli aveva ricevuto il mio opuscolo, gl'impedì di appagare il suo ardente desiderio e di compiere la poderosa opera già condotta così lodevolmente molto innanzi".

condurre la sua faticosa navigazione nell'ampio mare aperto tra insidiosi allettamenti dei sensi (*le sirene* 4) e pericoli mortali (*i mostri* 4), non parvero onore e onere immeritato e inadeguato al corso trionfale della stirpe: poiché solcando il pelago (dell'esistenza) dove si scontrano e azzuffano venti tempestosi la nobile anima (cioè la sua parte più nobile, la ragione dominatrice delle passioni) sedeva al timone della nave (vv. 3-8).

Proprio in questa possibile e plausibile interpretazione - che riesce del tutto naturale per la agevolezza quasi automatica con cui, a norma della grammatica petrarchistica (basti rinviare a *R.V.F.* 73, 46-51; 189, 12), i *lumi* vengono attratti nell'ambito della complessiva metafora nautica - occorre ravvisare a mio parere la causa prima dell'insoddisfazione del Tasso e del conseguente processo variantistico. L'esordio del componimento nella sua ambiguità (vedremo che forse il Tasso intendeva fin da principio dire altro) riesce in effetti addirittura maldestro, se non involontariamente ironico, con quel troppo smaccato elogio delle ricchezze, segno e conforto solo, ai membri della stirpe illustre, quasi essi tenessero per uso e indefettibilmente volti gli occhi aguzzi e fissa la barra del timone non a una virtù (il tema della *virtù* del principe non a caso ricorre nel finale), bensì alle luccicanti seduzioni della più insaziabile cupidigia.

Certo per chi, al pari di noi fortunati posteri, sia testimone ammirato delle magnifiche sorti di una società capitalistica avanzata, libera distesa equorea corsa dalle agili fuste e dai brigantini corsari dell'alta finanza virtuosamente intesi ai subiti guadagni, o solcata dai superbi galeoni - felicemente indenni da ogni secca giudiziaria - al comando di intraprendenti cavalieri d'industria con vocazione all'ammiragliato (ma pur sempre eroicamente fissi alla loro stella polare), un simile elogio potrebbe persino apparire lusinghiero.

Ma non è affatto inverosimile che al Tasso esso riuscisse - con quella accentuazione e messa in rilievo in primo luogo retorica e persino ritmica del fattore materialmente economico - inopportuno e imbarazzante perché adorno *in modi / novi, che sono accuse, e paion lodi*. Anzi, tanto più inelegante doveva sembrargli, quell'elogio, quanto più esso corrispondeva al vero.

Non è superfluo - a questo proposito - rammentare che i principi di Stigliano erano favolosamente ricchi. Appartenenti alla grande aristocrazia feudale, l'artefice principale della loro opulenza era stato proprio quel Luigi Carafa già ricordato e avo del dedicatario del sonetto tassiano. Erede dei feudi di Stigliano, Aliano, Alianello, Sant'Arcangelo, Roccanova, Guardia, Gorgoglione, Accettura, Satriano, Tito, Calvello, Laviano, Rapone, Castelgrande e Sarcone in Basilicata; del ducato di Roccamondragone in Terra di Lavoro, delle proprietà di Laurino, San Chirico, Sarcone e Moliterno, il Carafa aveva ampliato la sua già vasta fortuna acquistando i latifondi di Riardo, Teano, Cariuola, Madama Porpora, Roccamonfina,

Minervino, Torre di Mare, Rocca Imperiale, Voltura, San Nicandro: le sue terre si estendevano dunque *quantum milvi volant*. Alla morte del principe le sue entrate feudali - ricavo queste notizie dalla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* - ammontavano a 44.468 ducati, circa sette volte e mezzo quelle calcolate nel 1529, allorché egli era subentrato al padre, il principe Antonio.

Il tenore di vita della famiglia era veramente principesco: Luigi seniore aveva acquistato per somme ingenti Villa Sirena a Posillipo e Palazzo Cellamare a Chiaia. Teneva scuderie con più di cento cavalli. Quando si recò a Bologna per l'incoronazione di Carlo V li portò con sé e si comportò "con tanto splendore - narra l'Aldimari, biografo encomiasta della casa cui non stentiamo a prestare fede - che superò particolarmente di cavalleria quanti signori [...] in gran numero concorsero, di tutte le nazioni". Con munificenza regale donò l'intera torma, orgoglio delle sue scuderie, all'Imperatore e ai convenuti. Una simile generosità gli era abituale tanto che "teneva obbligati tutti i principi quasi dell'Italia e fuori i cardinali col donare loro cavalli continuamente di prezzo e di maestria". Anche per questo forse Carlo V lo insignì della dignità di grande di Spagna.

Ora, se tutto ciò può forse contribuire a intendere meglio quale fosse la fama illustre ed alma della famiglia opulenta e regale (celebrata anche in *G. C.* XX, 136, 5-8 "Quel di Stigliano e di Sulmona a lato, / a cui virtù corone e scettri indora: / coppia degna del ciel, che in varie forme / par che le vie sublimi a' figli informi"), la chiave per emendare il testo nel modo più economico, tramutando il guasto in una *lectio difficilior* a mio parere frutto di un felice concio d'autore, è il Tasso stesso a fornircela. Nel *Conte ovvero de l'impresa* si legge: "Una parte de la nobilissima casa Caraffa, la quale ha prodotti duchi, principi e cardinali e un grandissimo pontefice, e ora è copiosissima di signori e di ricchezze e particolarmente conservata in riputazione e in grandezza dal principe di Stigliano, porta la statera co 'l motto HOC FAC, ET VIVES. E peravventura Iddio suol pesare con queste [bilance] non la fortuna o il fato, ma i meriti e i demeriti de' mortali".¹⁴

Basta in effetti sostituire l'incomprensibile *e quando* 3 con il gerundio *equando* (variante d'autore che comporta la parallela espunzione di *tutta*) e mutare la punteggiatura perché il testo riacquisti di colpo tutta la sua elegante e allusiva concettosità (facoltativa giudico la correzione di *non* 6 in *né*: intervento comunque assai economico):

Fur quasi lumi in bei stellanti chiostri
a gli avi tuoi, c'han fama illustre ed alma
tante ricchezze equando, allor che spalma
in ampio mar fra le sirene e i mostri

¹⁴ *Dialoghi*, vol. II t. II: 1114, § 233.

la nave de la vita, or gemme ed ostri:
 non sembraro al gran corso iniqua salma,
 ch'al governo sede la nobil alma,
 dove Austro ed Aquilon contenda e giostri.

Si intenda: 'Oro, gemme ed ostri [con allusione alla porpora cardinalizia], in quel tempo in cui la nave della vita conduce la sua faticosa navigazione nell'ampio mare aperto tra insidiosi allettamenti dei sensi e pericoli mortali, furono incalcolabili per numero quasi come gli astri nella volta del cielo stellato per i tuoi avi, che godono di fama illustre e capace di perpetuare le loro esistenze pareggiando, cioè potendo eguagliare quella infinita dovizia (celeste); né esse sostanze preziose parvero un carico eccessivo e tale da pregiudicare la gloriosa rotta della stirpe, poiché, solcando il pelago procelloso dell'esistenza, dove si azzuffano e contrastano Scirocco e Tramontana, il timone era governato saldamente dalla ragione'.

Restituito con sicuro acquisto il prezioso trinomio *or, gemme ed ostri* alla sua naturale funzione di soggetto, elegantemente posposto e anzi diametralmente opposto a *Fur* in punta del v. 1, mentre *tante ricchezze* (s'intende, metaforiche), divenuto oggetto entro la relativa dei vv. 2-3, è ora retto da *equando*, mi pare scompaia ogni sospetto di eccessiva esplicitzza e infrazione di decoro insiti in quella esaltazione troppo materialmente scoperta di opulenza. Metaforicamente accostate per la loro moltitudine al formicolio delle stelle in cielo,¹⁵ le sostanze preziose, insegna ostensibile del prestigio della casata, risultano nobilitate, quasi smaterializzate e persino rese astratte dall'implicita comparazione con gli splendori celesti.

L'allusione sottile e ingegnosa all'impresa e al motto dei Carafa sottintende anche altro: l'azione verbale espressa dal gerundio *equando* non designa (in senso materiale) soltanto il conseguimento dell'uguaglianza sotto l'aspetto quantitativo, il pareggiare, l'uguagliare, insomma l'entità iperboli-

¹⁵ Il riferimento alle stelle come termine di comparazione per indicare una quantità infinita è classico, a partire da Callimaco, *Hymn.* 4, 175. Basti ricordare qui Catullo, *Liber* VII, 3-10 "Quam magnus numerus Libyssae arenae / Lasarpiciferis iacet Cyrenis, / [...] / Aut quam sidera multa, cum tacet nox, / Furtivos hominum vident amores, / Tam te basia multa basiare / Vesano satis et super Catullo, / [...]"; Propertio, *El.* II, 32, 49-51; Ovidio, *Ars amatoria* I, 59 "Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas". Si potrebbe anzi osservare che il sintagma *tante ricchezze* del sonetto ricalca implicitamente la correlazione *quam... multa tam... multa*, o *quot... tot*. Ma si veda anche la sestina di Petrarca, R.V.F. 237, 1-6 "Non à tanti animali il mar fra l'onde / né lassù sopra 'l cerchio de la luna / vide mai tante stelle alcuna notte, / [...] / quant'à 'l mio cor pensier' ciascuna sera". Nelle *Rime* del Tasso il motivo è anche declinato in forma di *adynaton*: 380, 3-4; 1253, 77-78; 1547, 97-98; o nel *M.c.* (II, 460-466; 508-509) quale esempio di *hybris* umana nella pretesa di *annoverar le stelle* (sulla scorta di *Gn.* 15, 5, *Ier.* 33, 22).

camente incalcolabile del patrimonio, bensì allude anche al valore etico dell'*aequitas*, della giustizia, della misura simboleggiata dalla statera e dal motto *HOC FAC, ET VIVE*. I principi di Stigliano debbono dunque la loro fama illustre, più che alla quantità ingente delle divizie accumulate, alla virtù morale e signorile dimostrata nel possederle serbandone l'equilibrio interiore, cioè, per citare Virgilio, nell'*aequare animis opes regum*: perciò alla prova dei fatti, *al gran corso*, nella perigliosa navigazione della vita, *or, gemme ed ostri* (le dignità condecanti alla loro potenza economica) non sembrarono - si noti la litote - *iniqua salma* (vale a dire inadeguata e ingiusta: nel sintagma non per caso il Tasso riprende con autentico virtuosismo il motivo dell'*aequitas*). E ciò perché la barra del timone era saldamente e virtuosamente retta dalla *nobil alma*. Quantunque *equando* sia un forte latinismo (e forse un *hapax* per il Tasso volgare:¹⁶ il GDLI registra esempi, tra gli altri, di Sabatino degli Arienti, dell'Alamanni e del Folengo, ovviamente non questo del Tasso), la prova che il restauro è non soltanto sostenibile ma certo, viene dall'altro sonetto per il principe di Stigliano (1632). Esso - come vedremo - si conferma nato ad un parto medesimo con il presente perché nelle terzine vi compare oltre il verbo *s'agguaglia* 10 in clausola, addirittura il sintagma, ancor più esplicito, *giuste lance* 12.

Ancora qualche più minuta osservazione intorno alle quartine. Sarebbe superfluo indugiare sul carattere petrarchesco del lessico (già a partire dagli *stellanti chiostrì* di R.V.F. 309, 4 in rima con *mostri*, verbo). Tuttavia il verbo *spalma* 3 non è stato a mio parere rettamente inteso dai commentatori: "naviga spalmata di pece e di sego" (Maier); "naviga (spalmata di pece); vd. Petrarca, CCLXIV 81" (Basile). Il richiamo al luogo del Petrarca è assai pertinente, ma proprio esso rende esplicito il diverso valore che il Tasso attribuisce - secondo me a ragione - al verbo *spalmare*. Nella citata canzone l'amante di Laura si domanda

Che giova dunque perché tutta spalme
la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
è ritenuta anchor da ta' duo nodi?

In tutti i commenti petrarcheschi, senza eccezione, per analogia con gli *spalmati legni* di R.V.F. 312, 2 - *spalmati*, s'intende la chiglia con pece o sego - il passo è spiegato a un di presso come fa, più elegantemente di ogni altro, il Leopardi: "Che mi giova dunque ungere e racconciar da ogni parte la mia barchetta, se ella è ritenuta ancor tra gli scogli da tali due nodi, cioè dall'amor della fama e da quello di Laura?" Ed è interpretazione accettabile in questo contesto, dove *spalme* è usato transitivamente

¹⁶ Ma nell'*incipit* del carme *In obitu Alphonsi Davali Marchionis et comitis* si legge: "Iam patris ingentis, iam priscae ingentia facta / Aequabas gentis [...]" (*Carmina*: 141).

(soggetto *io*, oggetto *la mia barchetta*: “con la palma lisci di sego, acciò che meglio scorra per l’acque”, secondo la chiosa del Chiòrboli).

Ma nel sonetto tassiano *spalma* - soggetto *la nave de la vita* 5 - è usato intransitivamente come verbo di moto, e dunque con significato diverso (nessuna nave, per quanto nobilitata da sensi allegorici e figurati, può spalmare se stessa e spingere per giunta la propria intraprendenza fino a “navigare spalmata”).

Forse già in Petrarca, ma certamente nel Tasso, *spalmare* è calco del latino tardo *expalmare* ‘palmis caedere’: cioè, in senso traslato, sferzare le acque *palmulis*, con i remi, come il *phaselus* catulliano (*Liber* IV, 2-5) il quale

Ait fuisse navium celerrimus
Neque ullius natantis impetum trabis
Nequisset praeterire, sive palmulis
Opus foret volare sive linteo.

O ancora, per restare ai *carmina docta* dello stesso poeta, come gli Argonauti

Caerula verrentes abiegnis aequora palmis.
(*Liber* 64, 7)

(Proprio sulla scorta di questi luoghi catulliani - debbo aggiungere - non mi sentirei di censurare l’interpretazione del Tasso, per il quale evidentemente anche la *barchetta* del poeta di Valchiusa, soggetto autonomo al pari del *phaselus*, pur vogando a tutta forza non riesce a dilungarsi dagli scogli, dove è ritenuta da un residuo ancoraggio).

Che comunque, nel sonetto in questione e in ambito nautico, *spalma* abbia sempre per il Tasso questa precisa significazione è dimostrato a sufficienza da altri possibili riscontri che soccorrono alla memoria (non sono in grado di propiziarmi gli ambigui servigi del Golem informatico): “E come nave in tempestoso verno / corre per aspro mare e tutta spalma, / [...]” (*Rime*, 911, 5-6); “spalma la nave e dal mar d’Adria al Tosco / muta sicuro altri le merci o corre, [...]” (1388, 341-342); “qual nave adunque fia che tutta spalme / e recusi d’andar fra scogli e sirti, / le vele aprendo a’ più turbati spirti, / con le sue care salme, / o dove più fremendo il mar si sdegni / e fra’ monti apra il passo a’ curvi legni?” (1486, 14-19); “Prisco onor, novo merto e nobil alma, / alto cor, larga mano e chiaro ingegno, / sangue real che d’alta gloria è degno / e che per lui verdeggi alloro e palma, / sono a la nave mia, che tutta spalma / nel mar di vostra lode, il porto e il segno; / ma giunger non vi può sì fragil legno, / se non gitto fra via la cara salma” (1487, 1-8); “ma le spoglie di sangue / tinte a la nave altrui, che tutta spalma, / son de’ tesori assai men grave salma” (1520, 16-18).

L’allusione ai *mostri* 4 rimanda ovviamente a Scilla e Cariddi, sulla

scorta di R.V.F. 189, 3 (si vedano anche, del Tasso, *Rime* 1352, 12; 1486, 38; 1520, 102). Mentre assai meno scontata è l'ascendenza del motivo dell'*iniqua salma*: carico eccessivo che può provocare la iattura della barca (*Par.* XVI, 94-96 "Sovra la porta ch'al presente è carca / di nova fellonia di tanto peso / che tosto fia iattura de la barca"; Tasso, *Rime* 1084, 5-8 "Ma, qual cerchio da cerchio in mar profondo / formar veggiamo e salma aggiunta a salma / nave immerge talor che tutta spalma, / così dal primo nasce il mal secondo"), la salma può essere d'ostacolo al *gran corso*, soprattutto in un mare procelloso. Anzi, là dove infuriano *Austro ed Aquilon* non è impossibile che al nocchiero accorto non resti, per suo scampo, altro partito che far iattura, cioè *scampar per gitto* - gettando appunto fuori bordo quanto ingombra le stive - come il Tasso postilla ai vivagni dei vv. 49-54 della canzone di Giacomo da Lentini *Madonna, dir vi vollio* nella celebre giuntina di *Rime antiche* (c. 110r dell'esemplare conservato nella Nazionale di Firenze, segn. N.A. 1132):

Lo vostro Amor, che m'have,
M'è mare tempestoso;
Ed eo sì com' la nave,
Che gitta a la fortuna ogne pesante,
E scampane per gitto
Di luoco periglioso
[...]

Motivo drammatico, e spesso rivissuto in chiave autobiografica, che Torquato ripropone e varia instancabilmente in una serie di componimenti a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta.

Si vedano per esempio i sonetti 1134, 1-2; 1352, 12-14 "e nave in dubbio tra Cariddi e Scilla / in ampio mar gittò le ricche salme, / e solcò lieta poi l'onda tranquilla"; 1382, 9-11 "E 'n glorioso campo il segno al colpo / veggio sottratto e, sparse in mar le salme, / cede a' più tardi il mio veloce legno"; 1487, 7-8 "[...] e 'l combattuto legno / la Fede condurrà, né rupe o scoglio, / né procelloso nembo o fero vento; / né la sommergerà Cariddi o Scilla, / quando più si perturba onda tranquilla. / Care merci nel mar novo spavento / perde talvolta: io per turbato orgoglio / saggio più che non soglio, / l'amata soma salverò contento, / perché si sparga pur l'oro e l'argento"; e infine nel son. 1544, 1-4 "L'Egeo di questa vita in seno asconde / e scogli e sirti, ove il nocchiero accorto / gitta le merci; altri sommerso e morto / nel periglioso corso avvien ch'affonde".¹⁷

¹⁷ Sull'argomento si può ora vedere il puntuale studio di E. Russo, *Su alcune tessere 'minori' della cultura tassiana. 1. Le "Rime antiche"*, nel vol. dello stesso autore, RUSSO 2002a: 73-115. Di qui - pp. 104-105 - ricavo il testo della canzone *Madonna, dir vi vollio* e la postilla tassiana annotata ai vivagni dell'esemplare posseduto dal poeta.

Ma è ormai tempo di tornare alla metaforica nave dei Carafa. Dopo tanto virtuoso remigare e *imbuisse palmulas in aequore* (*Liber* IV, 17) regolato dalla *iustitia* più equanime e temperante e diretto con salda mano dalla *prudencia* (sono chiamate in causa le quattro virtù cardinali, che qualificano le modalità della navigazione: a ciò allude *Così* 9), essa può ormai salpare per l'eterno, spiegando - *linteo* - l'ardito e trionfale volo *a' venti ... d'alta fortuna*.

Soggetto di *spiegar* sono, per catacresti, gli *avi* stessi del v. 2 nella individualità delle loro splendide vicende biografiche.

Uno dopo l'altro l'*alta fortuna* 9 (soggetto, non appare superfluo precisarlo, di *li raccolse* 10) li condusse e li riunì tutti nell'approdo comune dove mette capo la navigazione: non semplicemente la morte bensì un glorioso porto, metaforico anch'esso - naturalmente - e anzi metafisico (al pari del *miglior porto* di R.V.F. 28, 9 e della sestina 80), dove non solo si placa la contesa dei venti avversi ma rifulge la *lux indesinens* dell'eterno.

Nell'ultima terzina dal passato si passa al presente (*Or* 12), dal *gran corso* degli *avi* a quello che si annuncia ancor più splendido del giovane principe. Il sonetto si chiude così con ingegnosa circolarità: se per gli *avi or gemme ed ostri* - le ricchezze e il prestigio sociale che ne ridonda - furono quasi lumi in una navigazione notturna, ora essi stessi - gli antenati gloriosi - accolti in cielo (il medesimo concetto in 1632, 5-8) indicano con il loro fulgore non caduco o affievolito dall'opacità della notte terrena (*Or lumi non di notte opaca e bruna / sono*) la rotta al discendente. Il quale discendente - l'elogio iperbolico si cela *in cauda* con effetto sorprendente di epigrammatica acutezza - non solca alacre e sicuro l'*ampio mar* della vita nell'oscurità della notte: le preclare virtù degli *avi* (a conferma della liceità dell'emendamento della prima quartina) risorte, più fulgide, nel nipote rischiarano ora, quasi sole nascente, la sua rotta diurna (anche nella lettera citata il giovane principe è paragonato implicitamente al sole) che non può fallire a glorioso porto e appare inalterabile nella sua costanza stoicamente indifferente al variare delle stagioni e alle procellose intemperie del tempo meteorologico (*a cui non tuona o verna*: in probabile rapporto di parallelismo con *Austro ed Aquilon* 8). I commentatori intendono *di tua virtù* come specificazione di *al sol*. Basile chiosa *tuona o verna*: "è disturbato dal tuono o dalla stagione invernale (*verno*). Il sogg. è il *sol di tua virtù*". L'interpretazione non mi pare convincente; *tuona o verna* sono verbi impersonali; *di tua virtù* va inteso più verosimilmente come agente retto da *risorto*: 'e tu navighi rapido (*corri* 14 riprende il *gran corso* 6) e con approdo felicemente sicuro in direzione del sole, orientando la tua rotta sul sole - metafora della virtù degli *avi* - che rivive nella tua virtù, quasi essa lo avesse fatto rinascere e sorgere nuovamente in te a illuminare il tuo corso mondano: un sole che proprio in quanto emblema di una radiosa vita morale non è offuscato o turbato dalle passioni (simili alle perturbazioni e tempeste che, come

al v. 8, sconvolgono il mare)'. Propongo pertanto di porre virgola dopo *sol* (quella in fine di 13 è già attestata dal Vattasso).

Fur quasi lumi in bei stellanti chiostri
a gli avi tuoi, c'han fama illustre ed alma
tante ricchezze equando, allor che spalma
in ampio mar fra le sirene e i mostri
la nave de la vita, or gemme ed ostri:
non sembraro al gran corso iniqua salma,
ch'al governo sedea la nobil alma,
dove Austro ed Aquilon contenda e giostri.
Così a' venti spiegâr d'alta fortuna
l'ardite vele, e li raccolse al porto
là 've è pace non sol, ma gloria eterna.
Or lumi non di notte opaca e bruna
sono, ed al sol, di tua virtù risorto,
tu corri lieto, a cui non tuona o verna.

Qualche ritocco si impone anche per la lezione e la punteggiatura del secondo sonetto dedicato al principe.

Ho già detto che il Solerti lo colloca ultimo tra le *Rime* della *Parte settima*, quelle di data incerta del periodo 1586-1595.

Non solo esso compare tra i componimenti del Vat. Lat. 9880, ma precise analogie tematiche e lessicali inducono a ritenerlo composto, come il precedente, nel maggio del 1591:

La gloria e 'l grado, a cui v'inalza il merto
d'eroi famosi e le memorie antiche
d'imprese illustri e mille altre fatiche,
di Parnaso e di Olimpo il colle aperto;
e del gran corso de la vita e incerto
non in gelide parti o in parti apriche,
ma in ciel le mete e fra le stelle amiche
locato il seggio e 'l chiaro nome inserto;
troppo sono a' miei bassi angusti carmi
sublime ampio soggetto, e non s'agguaglia
l'opra a l'ingegno o la materia a l'arte.
E perch'io taccia e giuste lance ed armi,
perde il mio stile, ove più avanzi e saglia
da le virtù che il cielo ha in voi cosparte.

Anche qui, come si può constatare, l'elogio muove dalle gesta degli antenati e dalle benemerenze della stirpe, enumerate, per mezzo di una serie di frasi participiali coordinate, lungo le due quartine, in un unico amplissimo periodo che comprende anche la prima terzina con la principale.

Premesso che la virgola dopo *grado* 1 pare supervacanea se non dan-

nosa, mentre andrebbe utilmente spostata dopo *famosi* 2, sono i vv. 3-4 a non dare senso (il Basile chiosa “i monti sacri alla divinità e alle Muse nella Grecia antica”). Il riscontro perentorio con 8 dimostra che *aperto* non è epiteto, bensì participio designante un’azione compiuta dalla gloriosa famiglia.

Congetturo pertanto che a essere *aperto* non sia il *colle* ma il *calle* (le *vie sublimi* della ottava della *Conquistata* citata più sopra; le *varie strade ond’in Parnaso vasse* di *Rime* 832, 4, un son. dove il Tasso - vv. 9-10 - sospira: “Lasso! io non so se spero esser a tempo / di ricorrer quei calli [...]”), con parallela reintegrazione della preposizione *a* (caduta per facile aplografia) dopo *e* 3, in correlazione evidente con *in* di 6 e 7 e *fra* 7; e soppressione della fuorviante virgola in fine di 3. Si ottiene:

[...] e <a> mille altre fatiche
di Parnaso e di Olimpo il *calle* aperto;

Si intenda: ‘e dischiusa a mille altre fatiche - con allusione a quelle erculee - la via che conduce al Parnaso e all’Olimpo: perché tali eroiche fatiche - nobile destino e obbligo futuro per una schiatta non avvezza a riposare sugli allori delle *memorie antiche* - sono appunto degne di Parnaso e d’Olimpo, cioè degne di essere immortalate dalla poesia (benché in 9-11 il poeta si confessi inadeguato all’impresa) o di garantire un posto fra i semidei, come avvenne all’*Hercules Oetaeus* (il *calle aperto* riprende *s’inalza* 1 suggerendo l’idea dell’ascesa alle vette della virtù)’.

Il concetto è insomma stoico e richiama lo pseudo Seneca, *Herc. Oet.* 1983-1988 “Nunquam Stygias fertur ad umbras / inclita virtus. Vivite fortes / nec Lethaeos saeva per amnes / vos fata trahent, sed cum summas / exiget horas consumpta dies, / iter ad superos gloria pandet”. Il Tasso sembra averne precisa memoria nel finale del carne *Ad inventus Neapolitanae principis*: “Et iuga Parnassus vobis et magnus Olympus / Vobis pandit iter, virtus ad astra vehit”.

Il *gran corso de la vita e incerto* 5 dovrebbe suggerire ai commentatori il rinvio alla metafora nautica testè illustrata in *Rime* 1409 (*la nave de la vita* 5; *al gran corso* 6); così come i vv. 7-8 del presente sonetto rimandano ai vv. 9-13 di quello: soprattutto per il *seggio* locato *fra le stelle amiche* cui corrispondono là *i lumi* e il motivo del catasterismo (persino nelle *gelide parti* contrapposte alle *parti apriche* del v. 6, quali mete di una metaforica navigazione, è possibile scorgere una eco di *Austro ed Aquilon* evocati in 1409, 8).

Di *s’agguaglia* 10 e del sintagma *giuste lance* - entrambi bisognosi di chiose chiarificatrici - già si è detto a sufficienza. Indispensabile al senso, poi, la virgola in fine di 13:

La gloria e ’l grado a cui v’inalza il merto
d’eroi famosi, e le memorie antiche

d'impresе illustri, e <a> mille altre fatiche
di Parnaso e d'Olimpo il *calle* aperto;
e del gran corso de la vita e incerto
non in gelide parti o in parti apriche,
ma in ciel le mete, e fra le stelle amiche
locato il seggio, e 'l chiaro nome inserto;
troppo sono a' miei bassi angusti carmi
sublime ampio soggetto, e non s'agguaglia
l'opra a l'ingegno o la materia a l'arte.
E perch'io taccia e giuste lance ed armi,
perde il mio stile, ove più avanzi e saglia,
da le virtù che il cielo ha in voi cosparte.

IV

AUGURIO PER UN "PEREGRINO EGREGIO"
(RESTAURI A RIME 1573-1574)

Tra le *Rime* del Tasso figurano - come è noto - due componimenti dedicati a Stanisław Reszka, abate di Andreyovia e ambasciatore a Napoli di Sigismondo III re di Polonia. Torquato ebbe modo di conoscere e frequentare assiduamente questo monsignore - di cui il Capaccio magnifica la pietà e la dottrina¹ - durante il suo ultimo soggiorno napoletano. E a lui, legato *ex partibus septentrionalibus*, magnanimo e generoso conoscitore di uomini ed estimatore della virtù,² dimostrò sempre viva simpatia ed alta considerazione, eleggendolo, tra l'altro, a privilegiato testimone della prima pubblica lettura del *Mondo creato*.³ Sincera testimonianza di stima e d'affetto sono anche i due testi che gli sono espressamente dedicati. Su entrambi purtroppo grava però, nelle edizioni correnti, l'ipoteca di una situazione testuale assai precaria. Il secondo, la celebre ottava di dedica vergata di mano del Tasso sul verso del foglio di guardia originale di un esemplare della *Conquistata* nella *princeps* Facciotti, omaggio inviato dall'autore al suo ritorno a Roma nei primi mesi del 1595, fu oggetto nel lontano 1956 di due puntuali studi di Giovanni Aquilecchia apparsi rispettivamente nel "Giornale Storico della Letteratura Italiana" e in "Studi Tassiani" e poi rifusi nella decima delle *Schede di italianistica*⁴ dal titolo *Per il testo e la datazione dell'ottava del Tasso a Stanisław Reszka*: interventi di cui né il Maier né il Basile tengono il debito conto,⁵ affidandosi - sulla scorta del Solerti - alla imprecisa trascrizione

¹ "Della pietà e dottrina di questo illustre ecclesiastico, che fu degno allievo e imitatore del gran cardinale di Varnia Stanislao Osio si può vedere il Capaccio, *Illustrum literis virorum elogium et iudicia*, pag. 252; e Girolamo Ghilini, *Teatro d'uomini Letterati*, vol. II, pag. 229" (*Vita* SERASSI-GUASTI II: 302 n. 2). Una accurata e aggiornatissima bibliografia sul Reszka (1544-1600) e sui suoi rapporti con l'Italia è fornita da SENSI 2004: 96 n. 36.

² "Tanta fuit comitate, ut semper in cubiculo, in mensa, doctos viros haberet; qua in re cum reprehenderetur [...], respondit, mensas legatorum mensas regum estimari; et sacram rem esse mensam sociale, ut aliquid habeat in se vivae voluptatis, cum ad latus amicum videris non solum quem desideras, sed qualem desideras" (CAPACCIO, *Elogia* cit.: 253 in *Vita* SERASSI-GUASTI II: 303, n. 1).

³ *Ibidem*, p. 302.

⁴ Cfr. AQUILECCHIA 1974: 207-217.

⁵ Do, per comodità del lettore, il testo dell'ottava secondo la lezione dell'autografo (ma adottando i criteri di trascrizione correnti in materia di grafia e interpunzione): "Rescio, s'io passerò l'alpestro monte, / Portato a volo da' toscani carmi, / Giunto dirò con vergognosa fronte, / Dove ha tanti il tuo Re cavalli et armi: / Altri di voi già

dell'ottava pubblicata da Sebastiano Ciampi che l'aveva a sua volta avuta dal libraio romano Giovan Battista Petrucci (una seconda redazione con varianti di punteggiatura trascurabili pubblicò il Rosini, professandosene debitore al Muzzarelli).

Ma è soprattutto il primo componimento - un sonetto (*Rime* 1573) - a risultare, nel testo fissato dal Solerti⁶ e riproposto con imperturbata fidu-

scrive, altri racconti / L'antiche imprese e le scolpisca in marmi, / E taccia a tanti pregi [autogr. *Regi*], onde rimbomba / Non minor fama, una già stanca tromba". Osservo qui di sfuggita che se la rigorosa trascrizione diplomatica dell'Aquilecchia corregge numerose inesattezze del testo vulgato (*alpestro* 1 in luogo di *alpestre*; *L'antiche* 6 per *l'altre*; *E* 7 ricalcato su precedente *Ne*; *una* 8 al posto di *la*), non convince la lettura *Regi* a 7: "E taccia a tanti Regi onde rimbomba / Non minor fama . u[n]a già stanca tromba". Già il Ciampi manifestava esitazione in proposito: leggeva *pregi* ma soggiungendo "potrebbe dire anche *regi*, non essendo ben chiara la prima lettera"; e nel ristampare in séguito il testo propendeva addirittura per *fregi* (Rosini, come poi il Solerti, *pregi*). Il dubbio non concerne - è ovvio - l'acribia dell'accertamento filologico (l'indiscussa autorità dell'Aquilecchia è corroborata in proposito - se mai ce ne fosse bisogno - dal parere concorde di Lanfranco Caretti e Carlo Dionisotti, che egli ringrazia), bensì, in questo caso, quella dell'autore, amanuense al di sotto di ogni sospetto (lo studioso rileva il carattere intralciato e l'impazienza della mano, stanca ed esitante, che ha vergato l'ottava, come stanno a testimoniare le stesse correzioni). Ora, non sarei stupito se il Tasso, volendo scrivere *pregi*, si fosse lasciato sfuggire *Regi*. Quest'ultima lezione non dà senso soddisfacente e costituisce ripetizione rispetto a *Rege* 4 (dove compare anche *tanti*). Mentre infatti la costruzione con il terzo caso ben si comprende in funzione della lezione *pregi* (*E taccia a tanti pregi*, cioè 'in presenza di tanti meriti' [*l'antiche imprese* 6]), diventa impropria - come del resto il nesso relativo *onde* 3 - leggendo *Regi*. Avanzo perciò l'ipotesi che *Regi* sia il relitto preterintenzionale di una precedente variante *Né taccia tanti Regi ove rimbomba* (si tenga presente che chi dice io - *Rescio s'io passerò l'alpestro monte* - è il poema inviato in dono). Anche nel sonetto 1573, che mi accingo a esaminare, *pregi* compare in rima con *egregi* : *regi* : *fregi*. Circa la tradizione dell'ottava utili le precisazioni di SENSI 2004: 96 n. 36. Sul breve componimento torna da ultimo con un ulteriore contributo LINDON 2005.

⁶ Il Solerti ripropone con minime varianti il testo pubblicato dal Rosini nelle *Opere* ROSINI, vol. XXXII *Rime inedite o disperse di Torquato Tasso*: 26 (*In lode di Stanislao Rescio*). Do qui le varianti dell'ed. Rosini: 4 *Regi*; 6 *ed onorato pegno*; 7 *pace*; 9 *teco*; 12 *salubre*; 13 *Signor*; 14 *terra, e placa il Cielo*. Nelle *Note ed osservazioni*: 168 il Rosini precisa: "I Sonetti XVII a XXIV [*Rime* 1573 è il XX], tratti dal MS. Trivulziano, e pubblicati dal mio ottimo Amico il Conte Leopoldo Cicognara in Venezia per le nozze Bentivoglio e Contarini, erano già nei MSS. Serassi, e più particolarmente anco in quello, che Autografo possiede l'egregio Signor Principe di Torella, e di cui s'è fatta menzione nell'Avvertimento. Nove sono i Sonetti nel MS. come nella Veneta stampa [...]". Nell'*Avvertimento* premesso al vol. (p. 1) l'editore dichiara: "Tre sono i fonti, dai quali son tratte le Rime che seguono. Il primo, di che ottenni copia, è il MS. autografo, che si conserva nella ricca Biblioteca del Sig. Principe di Torella, del quale parlai nel I, e nel XVII volume di queste Opere". Di questo importante ms. (designato dal Solerti

cia dal Maier e poi dal Basile, pressoché incomprensibile, sfigurato anche questo com'è - per quanto a me pare - da un completo campionario di corrottele, non eccettuati i più banali refusi.

Giudichi il lettore:

Napoli mia, che a peregrini egregi
cedesti la corona e 'l proprio regno,
e formasti a gran sede alto sostegno,
dal gelato Aquilon traslati i regi;
par non avesti con più eccelsi fregi
d'eterna fama e d'onorato pegno

con la sigla **TI**) fornirono sommarie descrizioni FARAGLIA 1895: 21-44; e il Solerti in *Rime* I: 168-171. In proposito il Solerti soggiunge (p. 169): "Il Rosini si giovò anch'egli, ma a modo suo, di questo ms.; io ho potuto eseguire le verifiche necessarie per liberalità dell'illustre proprietario e la gentile cooperazione del M.se E. Nunziante" (e ciò pare escludere l'autopsia). Lo studioso però conosceva bene il codice della biblioteca dei Principi Trivulzio (Tr₁) che di **TI** è copia (*ibidem*: 171-172). Proprio da Tr₁ - come ricorda il Rosini - Leopoldo Cicognara trasse il testo del sonetto in questione pubblicandolo per la prima volta, insieme con altri nove, e con otto madrigali del pari inediti, in un opuscolo per nozze, stampato a Venezia, Dalla Tipografia d'Alvisopoli, 1827 (si tratta della stampa descritta dal Solerti al n. 245 della sua *Bibliografia*: 341-342).

Agli studiosi del Tasso è ben noto che il codice Torella, venduto all'asta a Parigi nel 1896 senza che il Solerti potesse conoscerne l'acquirente (*ibidem*: 168) fu felicemente rinvenuto nel 1952 da Lanfranco Caretti alla Pierpont Morgan Library di New York (segn. MA 462) ed è stato oggetto in séguito di un fondamentale studio del compianto Luigi Poma (POMA 1960: 11-51), al quale rimando. Il Poma conferma la supposizione del Faraglia che la miscellanea di rime, lettere e frammenti autografi (ma vi figurano anche degli apografi) sia stata raccolta dall'abate Polverino. Il sonetto *Napoli mia, che a peregrini egregi* vi compare, autografo e anepigrafo, alla c. 26r (secondo la numerazione aggiornata proposta dal Poma) e "con numerosissime varianti". Ritengo perciò verosimile che il Polverino fosse entrato in possesso della prima stesura del sonetto che il Tasso avrà poi provveduto a ricopiare in pulito per farne omaggio - come più tardi avvenne anche per l'ottava - al dedicatario, il quale probabilmente ambiva a possedere qualche autografo tassiano. Il Poma fornisce inoltre (pp. 34-36) la tavola dei manoscritti e delle prime stampe relativi ai singoli componimenti. Il son. 1573 è attestato dai Vaticani Latini 9880 e 10975; da Mr (cfr. *Rime, Bibl.*: 147-153; tra le poesie aggiunte: p. 152); Tr₁; dal codice ms. *Rosini* e dalla citata stampa dello stesso, n. 224 (si aggiunga, come si è detto, la stampa 245). Queste dunque - allo stato attuale e valendosi degli strumenti disponibili - le informazioni a mia conoscenza circa la tradizione del testo. Senza avere la pretesa o l'ambizione - in attesa dell'edizione critica - di fissare un testo *ne varietur*, con questa modesta proposta mi limito pertanto a segnalare quelli che a me paiono errori evidenti, emendabili per congettura facilmente e con discreto margine di probabilità. Si voglia concedere al lettore diuturno di un poeta troppo spesso "assassinato" dagli editori (e un poco anche da se stesso) questo atto di impazienza divinatoria che con la speme precorre gli eventi, ma confido possa non dimostrarsi, alla prova dei fatti, lo sfrontato azzardo di una filologia rodomontesca.

di vera pace o pur d'arte e d'ingegno,
 di senno e di valor sì rari pregi.
 Mentre il buon Rescio è teco e 'n te s'accoglie,
 ah! la gloria d'Europa in lui si serba,
 se del pubblico onore hai cura e zelo.
 Onda salubre e caldo forte od erba
 sgombri al saggio signor l'ingiuste doglie,
 ch'ei ti placa la terra e placa il cielo.

L'esordio *liquet*, per quanto troppo limitativa suoni la chiosa apposta dai commentatori al sintagma *peregrini egregi* 1 (memore di Petrarca, *T. F.*, II 7): non soltanto 'agli Spagnoli' esso mi sembra riferirsi, bensì a tutte le stirpi forestiere (Normanni, Svevi, Angioini, Aragonesi) che si succedettero sul trono del Regno. Alla cui presente condizione di Vicereame allude invece espressamente il v. 3 (*la gran sede* - occorre dirlo - è il trono imperiale).

Ma già la punteggiatura in fine di 4 (pausa forte) ingenera un grave fraintendimento. Il verso posto indebitamente a suggello della prima quartina viene inteso come un costrutto participiale assoluto con valore temporale: "dopo aver fatto trasferire qui i sovrani degli stati settentrionali" (Maier); "una volta che furono qui trasferiti i re settentrionali (ossia i Normanni)" (Basile). La pausa forte sarà invece da anticipare in fine di 3, poiché 4 si lega strettamente - con ardito e tutto tassiano *enjambement* - a quanto segue. Nel testo vulgato la seconda quartina - sulla quale gli esegeti sorvolano - non dà infatti senso alcuno ed appare, per giunta, enfaticamente ripetitiva (si veda la sfilza interminabile di genitivi a 6-8).

Quando non è ispirato il Tasso può riuscire talvolta involuto oscuro l'ambiccato, di rado o mai sciatto e banale. Che maldestra prova sarebbe in un sonetto in lode del *buon Rescio* introdurre l'elogiato soltanto nella prima terzina, dopo aver dilapidato un'intera quartina nelle ambage di un panegirico tanto inconcludente quanto inopportuno di Napoli nobilissima! Non disposto a far torto all'ingegnosa *agudeza* o almeno alla consumata perizia artigianale dell'artefice, sono convinto che la prima corrottezza si celi proprio al v. 6.

In effetti se in luogo di *e d'onorato pegno* si legge *a l'onorato pegno* (correzione economica e anche paleograficamente sostenibile) intervenendo nel contempo sulla punteggiatura (via il punto e virgola in fine di 4; virgole dopo *avesti* 5 e *fama* 6; punto fermo in fine di 7), il testo acquista per spicuità pari alla sua concettosa eleganza:

dal gelato Aquilon traslati i regi
 par non avesti, con più eccelsi fregi
 d'eterna fama, a l'onorato pegno
 di vera pace o pur d'arte e d'ingegno.

l'onorato pegno / di vera pace è, s'intende, perifrasi encomiastica dalla efficace coloritura affettiva⁷ per designare il sacro vincolo di fede e d'amicizia fra popoli, il ruolo di stimato e schietto garante delle relazioni di pace (*vera*, trattandosi di un pio ecclesiastico) impersonato a Napoli, con sagacia diplomatica e perizia di oratore (grazie a doti *d'arte e d'ingegno* trascendenti la dignità dell'incarico), dal Rescio, figlio di una remota terra boreale ma capace di fare onore alla propria patria e al proprio Re, quel Sigismondo "Dei Gratia Rex Poloniae potentissimus, Regnorum Suetiae, Gothiae, Vandaliae, haeres et designatus successor. Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoniae, Samagitia, Livoniae, Finlandiae"⁸ (proprio i nudi, desolati spazi nordici che esercitarono una potente fascinazione sulla fantasia dell'ultimo Tasso).

Benché il testo dia senso anche così, debbo confessare che, una volta individuato e sanato quello che a me pare il guasto principale, la *divinatio* impone un altro minimo e coerente intervento strettamente collegato con il primo: ritengo evidente che il Tasso scrivesse al v. 7 *o par* e non *o pur*. La catena di corrotte e banalizzazioni discende infatti dall'inintelligenza dell'ardua, ma anche elegante, struttura sintattica del complesso periodo poetico. E d'altra parte *par* 7 costituisce non solo una sapiente ripresa ma ribadisce

⁷ *pignus*, in senso traslato, per indicare consanguinei e chiunque sia unito a noi da saldi vincoli d'affetto, ricorre con frequenza nei classici latini (per es. Propertio, *El.* IV, 11, 69 "Nunc tibi commendo communia pignora, natos"; Ovidio, *Met.* III, 134 "Tot natos natasque et, pignora cara, nepotes"). Di qui lo riprende Petrarca, *R.V.F.* 29, 57 "Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, / donna, di voi non have"; 340, 1 "Dolce mio caro et precioso pegno / che Natura mi tolse, e 'l ciel mi guarda / [...]". E naturalmente lo stesso Tasso: *Rime* 798, 1-4 "Nave, ch'a lidi avventurosi iberi / Devi Ferrante, un de' più cari pegni / D'Italia, onde fiorir d'arti e d'ingegni / E d'armi e di valor avvien che sperì; / [...]" (si noti la consonanza del lessico e l'identità delle parole rima *pegni* : *ingegni* e a 6 anche *regni*; ma soprattutto mi pare degna di rilievo la coincidenza della prima terzina di questo sonetto *propempticon* per Ferrante Gonzaga - "Portalo salvo a le bramate arene, / E de la madre sua pietosa il core / In lui conserva e del grand'avo il nome" - con il v. 10 del componimento per il Reszka letto secondo la proposta di emendamento che verrà avanzata tra breve). Ma sono da tenere presenti per intero - corroborano la nostra interpretazione - anche *Rime* 961, 1142 e 1293, 1-2.

⁸ Così suona l'esordio dell'*Oratio Stanislai Rescii pro praestanda Sixto V Pont. Sigismundi Tertij Poloniae Regis nomine obedientia*, in Stanislai Rescii *Epistolarum liber unus*, Neapoli, Apud Io. Iacobum Carlinum, et Antonium Pacem, M.D.X.C.IV (il passo è citato da AQUILECCHIA 1974: 216, al quale rimando per le puntuali informazioni sull'attività diplomatica del Reszka). Sulla ricezione del Tasso in Polonia, con particolare attenzione alla classica traduzione della *Liberata* ad opera di Piotr Kochanowski (1618), si vedano ora Tadeusz Ulewicz, *L'opera poetica del Tasso nella coscienza culturale dei Polacchi*, in *Tasso e l'Europa*: 129-145; e JAN SLASKI, "S'io passerò l'alpestro monte": Tasso e il suo traduttore polacco, in "Padova e il suo territorio", XII, 68 (agosto 1997): 17-20 (ove si accenna anche al Reszka).

efficacemente il motivo - la comparazione onorifica - che impronta l'intera quartina.

Insomma, rivolgendosi a Napoli che nella sua lunga storia accolse spesso *peregrini egregi* conferendo loro potere e onori regali, il Tasso constata con iperbole laudatoria come essa non ebbe mai sovrani provenienti dalle regioni aquilonari (i Normanni o il vento di Soave) pari, vale a dire fregiati di più eccelsa e duratura fama, o assimilabili per capacità e ingegno (l'elogio tocca qui l'acme, se si pensa che tra i comparati figurano Federico II e Roberto d'Angiò), all'ambasciatore polacco, uomo d'animo regio e onore della sua patria che lo affida in pegno prezioso a una città straniera confidando nelle sue rare virtù morali e intellettuali.

Il secondo guasto è annidato in fine di 10: all'incomprensibile *si serba* occorrerà sostituire l'imperativo *riserba* (destinataria dell'ingiunzione è sempre Napoli) eliminando nel contempo la ridicola interiezione *ah!* all'inizio del medesimo verso, da sostituirsi con la preposizione semplice (il costruito è analogo a R.V.F. 28, 105 dove Dio è colui "che gli anni tuoi [d'Italia] riserva a tanto bene") :

Di senno e di valor sì rari pregi,
mentre il buon Rescio è teco e 'n te s'accoglie,
a la gloria d'Europa in lui *riserba*,
se del pubblico onore hai cura e zelo:

La perentoria esortazione alla città - un'esortazione che tradisce affettuosa sollecitudine per l'amico - affinché custodisca premurosamente *l'onorato pegno*, il tesoro delle qualità interiori che in lui vivono e si esprimono (*in lui riserba*) conservando a più vasti e gloriosi destini, con la benignità del suo clima, la salute di quell'uomo raro, non è da intendersi come un generico quanto retorico auspicio.

Il Basile chiosa il sintagma *l'ingiuste doglie* 13 con cautela dubitativa: "il monsignore era malato (?)". La risposta viene dall'impeccabile erudizione del Serassi. Negli *Illustrium literis virorum elogia et judicia* del Capaccio - testo citato in nota dall'abate⁹ - si legge a proposito della salute del Reszka: "podagrae enim et chiragrae doloribus ita misere afficiebatur, ut cum podagra ad pedes veniret, mortem ad fores esse diceret".

Napoli poteva risanarlo con salutari bagni, con le sue acque termali solforose (*caldo fonte* 12: *forte* è un grossolano refuso) o con erbe curative. Il Tasso, valetudinario cronico, che più volte nelle sue *Lettere* vagheggia per sé come panacea cure termali,¹⁰ parla qui con competenza scientifica

⁹ Cfr. *Vita* SERASSI-GUASTI II: 303, n. 1.

¹⁰ "Le cortesie ed officiose lettere di V.S. m'hanno trovato quasi in letto, almeno tanto oppresso dal male che non posso pensar ad altro che al miglioramen-

e con cognizione di causa. Non solo egli illustra, in un bel passo del *Mondo creato* (III, 752-769), il tortuoso percorso attraverso cui il mare “quasi per mine occulte assai profonde” ascende in alto e, *rotto de l'aspra terra il duro grembo*, “[...] trapassando da' metalli ei prende / Qualità via più calda, onde sovente / Con fervide acque egli s'accende e bolle / Ne l'isole che 'l mar circonda e bagna [Ischia] / E ne' lochi vicini al salso lido” (tema “meraviglioso” e arguto che declinato sul versante erotico ispirerà al Marino due sonetti delle *Rime amorose* [Marino 72 e 73] ambientati nella “solfaia” e nei bagni di Pozzuolo, ma che risale a una tradizione tipica della lirica meridionale: ai nomi di Girolamo Britonio e di Lodovico Paterno avanzati dal Besomi aggiungo quello di Ascanio Pignatelli che in *Rime* XXIV dedica un sonetto *Alla Solfatara di Pozzuoli*, luogo sinistramente sulfureo e pur salubre ove “Spira virtù ch'alto rimedio apporta”).¹¹

Ma anche quando raccomanda la cura egli si rivela familiare di quel sommo Ippocrate *che natura / a li animali fè ch'ell'ha più cari*: è il maestro di Cos a prescrivere, per *dolores crapulae e ischias* (dolori alle anche), bagni caldi (“corpus foris calidis balneis mollire confert”; “Conferet huic calidis balneis fomentis(ue) quavis doleat fouere”), mentre per la dolorosa podagra che affliggeva il buon Rescio (“Pedum uero dolor Podagrae uehementior omnibus est, qui in articulis gignuntur, lo(n)gissimus(ue) et liberatu difficillimus”) l'unico lenimento veniva dal cauterio per mezzo di un'erba, il lino (“Si uero dolor in digitis remaneat, uenulas eorum paulum supra nodu(m) lino crudo perurito”).¹²

Per l'uomo amabile approdato in grembo alle sirene dal gelato Aquilon come nuncio di pace in terra e in cielo (ma con tutti gli acciacchi che quelle latitudini inclementi sogliono favorire), l'*amicissimus vir*¹³ Torquato

to.[...] In quanto al negozio de le stanze non vorrei, che la speranza che io ho del Signor Cardinale del Monte, mi tenesse tanto a bada, ch'io perdessi questa occasione d'andare ai bagni di Pozzuoli, o d'Ischia, come ho perduta la primavera; benché forse sarebbero così buoni quelli di Siena, o altri di Toscana, e molti lodano più quelli di acqua dolce, perché io sono quasi etico se pur non sono affatto. E la comodità de' bagni non m'è offerta se non in Napoli” (A Curzio Ardizio, “Da Roma il X d'Agosto del 1589”: in *Vita* SOLERTI II, n. LXXXVIII: 53-54). Cfr. anche *Lettere* IV 193, n. 1120; 198 n. 1126.

¹¹ Cfr. PIGNATELLI 1996.

¹² Hippocratis Coi [...] *Octoginta Volumina* [...] *nunc tandem per M. Fabium Caluum Rhauennatem* [...] *latinitate donata, Romae ex aedibus Francisci Minitii Calvi Novocomensis* [...] MDXXV, *De passionibus sermo quintus et trigesimus*: CCCXXXIII.

¹³ Cfr. Rescii, *Epistolarum* (parte II, apparsa a Napoli per i medesimi stampatori nel 1598) p. 237: “Narro tibi [il destinatario è il prete fiammingo Gherardo Vossio]. Multi mihi in hoc genere nimis dulces, bonique pleni succi sermones ante biennium intercesserunt cum amicissimo viro Torquato Tasso, hetruscae linguae, nostro isto seculo, gravissimo desideratissimoque Scriptore; [...]”.

Tasso - simile nella precoce vecchiaia a cigno platonico “ch’abbia l’ore di morte omai vicine” - formula un voto cordiale, richiamante nella sua lieve grazia epigrammatica Marziale (il Reszka era un elegante latinista), chiedendo alla luce mediterranea della sua Napoli di risanare il *peregrino e-gregio*: quella luce che egli avrebbe augurato a se stesso di avere negli occhi prima di chiuderli per sempre sul *proprio letto*:

Quanto mi giova al tuo tranquillo aspetto
serenare i pensier ch’altro non ponno
che mirar alto, non l’ignobil turba.
Ma se fortuna, ch’ogni ben perturba,
niega altra pace, almen sul proprio letto
il mio prepara ad un perpetuo sonno.
(*Rime* 1572, 9-14)

Napoli mia, che a peregrini egregi
cedesti la corona e ’l proprio regno,
e formasti a gran sede alto sostegno;
dal gelato Aquilon traslati i regi
par non avesti, con più eccelsi fregi
d’eterna fama, a l’onorato pegno
di vera pace, o par d’arte e d’ingegno.
Di senno e di valor sì rari pregi,
mentre il buon Rescio è teco e ’n te s’accoglie,
a la gloria d’Europa in lui *riserba*,
se del pubblico onore hai cura e zelo:
onda salubre e caldo *fonte* od erba
sgombri al saggio signor l’ingiuste doglie,
ch’ei ti placa la terra e placa il cielo.

IL TASSO E L'ANIMA (DEFUNTA)
DEL GRANDE INQUISITORE

(*Interpretazione del sonetto in morte di Paolo Costabili, Rime 953*)

La bella visita de' vostri padri è stata quasi nuovo sprone a vecchio cursore;
perché m'ha subito mosso a celebrar la morte del reverendissimo padre
Constabile, com'io aveva già promesso: il che io farei con più sonetti, se non
fossi altrettanto stanco quanto sono lento. Quest'uno basterà nondimeno
per dimostrare il poco mio potere, il qual mi dee sciogliere da molto obbligo.¹

Con queste parole il 19 settembre del 1584 il Tasso accompagna, rivolgendosi dalle sue stanze nell'ospedale di Sant'Anna a un padre domenicano rimasto ignoto, l'invio di un sonetto (*Rime* 953) che mi pare di poter annoverare tra i più singolari ed enigmatici (se non tra i più memorabili) di un autore spesso genialmente e audacemente innovativo nell'*inventio* prima ancora che nell'*elocutio*.

Il carattere ermetico delle quartine (ma vedremo che le terzine non sono da meno) è stato del resto rilevato di recente da Guido Baldassarri,² il quale ha anche avanzato una proposta di chiarimento esegetico. Mi riprometto dunque di dimostrare ora, per parte mia, quale esoterica complessità di significati filosofici si addensano, quale insospettabile dottrina si nasconde - ad onta dell'affettazione di modestia contenuta nella testimonianza epistolare - sotto il velame dei versi strani. In realtà il "potere" intellettuale del detenuto di Sant'Anna è tale da consentire proprio a lui - spirito inquieto che non ebbe mai l'inclinazione a fare il collo torto e si sottomise con riluttanza al rigore dei tempi³ - non soltanto di rinnovare, almeno nei concetti e nei contenuti, il logoro stereotipo petrarchistico del sonetto in morte, ma addirittura di trasformare, pur restando formalmente all'interno di un convenzionale e rassicurante codice linguistico ed espressivo, un solenne componimento d'occasione per celebrare la scomparsa di un grande inquisitore in un compendioso ed ingegnoso trattato di psicologia eterodossa.

¹ *Lettere*, II n. 298: 294

² BALDASSARRI 2000: 187-220; specialmente 201.

³ Non inganni la compiaciuta ostentazione di spregiudicato cinismo che emerge da una lettera allo Scalabrini (dove è questione dell'allegoria del poema come scudo per assicurarne le parti soggette a censura: "Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico"; *Lettere*, I n. 76: 185). Questa battuta, come ben sa chiunque abbia indugiato sulle pagine dell'epistolario, prova l'esatto contrario: l'ingenuità, disarmante, del Tasso.

Che il sonetto (su cinque rime, tutte consonantiche, a schema ABBA AB-BA CDE DCE) riprenda, sia nelle quartine sia nelle terzine, parole-rima petrarchesche (*vinta* : *depinta* : *avinta* R.V.F., 26 2-6; manca *estinta*, ma in T.P., 65-67 si ha *vinti* : *estinti*), è osservazione scontata. Più interessante rilevare semmai come il Tasso, alle prese con l'epicedio del Costabili, paia avere in mente soprattutto uno dei più oscuri componimenti dei R.V.F., vero esempio di *trobar clus*: la cosiddetta canzone frottolata 105. Non vi compare infatti soltanto (vv. 82-84) la caratteristica catena di rime *vinto* : *depinto* [rima al mezzo] : *extinto*; bensì ancor più rilevante, la presenza del sintagma *et ne l'alma depinto* (soggetto *il gran disdetto* 81, la recisa ripulsa con la quale Laura ha *impresso* nell'anima del poeta la confortante certezza espressa dall'epifonema "[...] P sare' udito, / et mostratone a dito, [...]"] in quanto virtuoso esempio d'amante), sintagma correlato con l'altro *et ànne extinto* (il medesimo *disdetto* ha *cancellato* il sospetto adombrato dall'allocuzione diretta "[...] Non fostù tanto ardito" 86, il sospetto cioè di non essere stato abbastanza audace). Se l'ipotesi non è infondata, forse Torquato intende manifestare così, fin dall'esordio e con superiore ironia, il proprio intento di emulare nel sonetto i modi cifrati e allusivi caratteristici della canzone, quasi una sibillina sfida al lettore su temi che entrano in materia di fede: "P die' in guarda a san Pietro; or non più, no: / intendami chi pò, ch'ì m'intend'io" (16-17); "L'infinita speranza occide altrui; / et anch'io fui alcuna volta in danza. / Quel poco che m'avanza / fia chi nol schifi, s'ì 'l vo' dare a lui. / P mi fido in Colui che 'l mondo regge, / et che' seguaci suoi nel boscho alberga, / che con pietosa verga / mi meni a passo omai tra le Sue gregge" (38-45); "Forse ch'ogni uom che legge non s'intende: / et la rete tal tende che non piglia, / et chi troppo assottiglia si scavezza. / Non sia zoppa la legge ov'altri attende" (46-49). Non sarà superfluo avvertire che non pochi commentatori antichi (il Vellutello, il Camillo, il Gesualdo, il Brucioli, il Lelio), tra i quali alcuni riformati, videro in R.V.F. 105 "una fiera detestazione della corrotta curia avignonese o una stizzosa rampogna contro o al pontefice o al cardinal Colonna" (Chiòrboli). Non il Castelvetro, che la ricondusse all'amore per Laura: il Tasso indugiò con particolare attenzione sul commento castelvettrico a questo componimento, sì che pare ai suoi vivagni.⁴ Degna di attenzione mi pare la postilla apposta al v. 64 ("le nocturne viole per le piagge"): "violette notturne / bellezze / occulte", dove l'epiteto *occulte*, forse memore di 52 ("Una chiusa bellezza è più soave"), sembra proiettare sul sostantivo una significazione allegorica e non concretamente corporea come invece nella chiosa del Castelvetro ("bellezze nascose e coperte dal velo e da' panni, che sono fiori notturni, poi che non diletmano gli occhi"): non si dimentichi del resto che nel

⁴ Cfr. BALDASSARRI 1975, in particolare p. 33; si badi che l'edizione è quella "In Basilea ad istanza di Pietro / de Sedabonis. / MDLXXXII": le postille sono dunque da collocare a ridosso della stesura del sonetto.

verso che immediatamente precede (63) il Petrarca allude all'anima nella prigione del corpo: "et la pregione oscura ov'è 'l bel lume" (tutte le metafore che seguono si prestano dunque a un'interpretazione in chiave psicologica). Infine mi piace notare che, per un bizzarro caso, nelle postille tassiane a R.V.F. 105 ricorre per ben due volte il nome di Alessandro di Afrodisia: al v. 11 "Amor etc; vedi / in Aless(an)dro Amor dipinto / con la spada"; e ai vv. 59-60 "Vedi ne' *Problemi* / d'Aless(an)dro / Amore con / la spada". Di ascendenza petrarchesca (e dantesca: *Par.*, XXXIII 139-141) sono anche le altre rime, più facili: *venne* : *penne* : *tenne* R.V.F., 233 12-14; 321 2-6; mentre la serie *sostenne* : *penne* : *venne* compare per esempio in *T.A.*, 4 92. Da due testi celeberrimi (*Par.*, XXXIII 1-3; R.V.F., 366 24-26), che immediatamente denunciano l'ambizione del sonetto, viene al Tasso la rima *consiglio* : *Figlio* (*l'eterno alto consiglio* 9 fonde il sintagma dantesco *eterno consiglio* - *Purg.*, XXIII 61; *Par.*, XXXIII 3 - con il petrarchesco *alto consiglio* R.V.F., 289 9). Anche *abissi* è parola-rima petrarchesca (R.V.F., 339 11; *T.T.*, 102: entrambe le volte con *scrissi*); mentre *avanza* : *sembianza* è in *Purg.*, XII 22-24 e in R.V.F., 360 136-42. Che l'elocuzione e il lessico del sonetto siano petrarcheschi, è fatto tanto evidente da rendere superflua ogni dimostrazione.

La sfida del Tasso consiste nel tenere una via mediana tra "la ostentazione di una esatta dottrina" (a scapito dell'eloquenza) che connota - a suo parere - la impervia poesia filosofica di Cavalcanti e Dante, e la suprema agevolezza, la tersa limpidezza proprie della lirica di Petrarca.

Però che quei concetti, che dal più intimo seno della filosofia e dell'altre scienze nella poesia sono trasportati, se bene hanno del sacro e del venerabile (ch'io no 'l niego), non tanto recan seco di novità quanto di difficoltà, né tanto di maestà quanto d'oscurità e d'orrore, e più tosto sono come nemici abborriti da gli uomini communi, che come stranieri o peregrini guardati o rimirati; massimamente quando di certo loro abito vestiti ne vengono, cioè delle loro proprie voci, di quelli atti, dico, di quelle potenze, di quelle materie prime, di quelli enti, le quali Dante mescolò (o fosse elezione o necessità della materia trattata) fra i fiori, onde è sì adorno il suo nobilissimo poema. Le fuggi in tutto il Petrarca; sì che non si vede cosa alcuna nelle sue divinissime composizioni, che non abbia non solo del sacro e del venerabile, ma del gentile e del delicato: da' Platonici tolse non de' più difficili e incogniti concetti, ma de' più facili e de' più divulgati; più tosto da' limitari che dal centro della filosofia: ma con tanta modestia e così parcamente e così cautamente nella poesia gli trasportò, con tant'arte gli temperò, di tali fregi gli vestì e adornò, che paiono non forestieri ma naturali della poesia, e nutriti in Parnaso medesimo, non venuti da l'Academia o dal Liceo: e quel di peregrino che in loro si vede è per maggior vaghezza e per maggior leggiadria.

Così Torquato nella giovanile *Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa*.⁵

⁵ Cfr. *Prose* GUASTI: II 122-123.

Ed è proprio il Casa il suo modello, sia nella elezione di concetti filosoficamente sublimi, sia nella scelta della magnificenza dello stile che importa la rinuncia a dissertarne didascalicamente “con parole proprie, con concetti scientifici e con ordine minuto e distinto” per ragionarne piuttosto “come colui, che da quel bello e meraviglioso, che ’n loro appare, fia desto ad ammirargli ed a contemplargli, ed in somma, come poeta o come oratore che non abbia riguardo all’insegnare, né sia obbligato di parlare, né con quelli ordini né con quei concetti minuti; allora la pompa e l’altezza dello stile è ricercata”.⁶

Ho parlato di sfida. Questa investe dunque in primo luogo la scelta della materia, come baldanzosamente dichiara il Tassino mettendo a confronto il cantore di Laura e il vecchio Pigna, compassata maschera dietro la quale in realtà traspare tutta l’irrefrenabile audacia inventiva, la concettosa acutezza, il vivacissimo e veemente ingegno del più giovane poeta:

È più cauto il Petrarca nella scielta della materia nuda (così la chiamano i retori), però che egli non elegge se non quelle materie ch’in sua natura giudicò attissime a ricever l’ornamento e lo splendore poetico. Ma da l’altra parte il Pigna impugna con l’arte ogni difficoltà della materia, e quasi violentando la natura delle cose, spiega le forze del suo vivacissimo ingegno ne’ soggetti ancora sterili, e per se stessi poco capaci di leggiadria; non in guisa però, che lasci gli altri, i quali sono atti ad essere vestiti più splendidamente; di maneraché chi leggerà attentamente le sue composizioni, se ne vedrà alcuna più perfetta, alcuna meno, conoscerà però egual’arte, ed eguale spirito in non eguale perfezione; sì come talora non meno ammiriamo l’eccellenza di alcuno artefice nel piombo e nella creta, che nell’oro e nel bronzo. Nell’uso poi delle lingue e delle forme nuove di dire, più parco è quegli, più ardito questi, come avido di grandezza e di maestà; le quali difficilmente consegue lo scrittore, se non innova molto, e ardisce molto. Quegli dilata più i concetti, questi ordinatamente gli raccoglie in più breve giro di parole; avendo l’uno maggior riguardo a la floridezza, l’altro al nerbo, ed alla forza dello stilo [...]. Quegli è sempre chiaro; questi alcuna volta oscuretto, ma ad arte e graziosamente oscuro: né procede l’oscurità da la mala espressione, ma da profondità di pensieri, e giunge un non so che di maestà a lo stile, come scrivono i greci Retori di Tuciddide; in quella guisa, che veggiamo che le tenebre rendono più venerabili i luoghi, ed inducono maggior divozione. L’uno è più dilicato nella composizione delle parole, e nei numeri: l’altro più pieno, e più rotondo; [...] ma nella cognizione delle cose, e nella varietà de’ concetti derivati da’ più intimi fonti delle scienze, molto superiore si mostra; ed il moderno sostiene colla cetra il peso non dell’armi, come disse Quintiliano di Stesicoro, ma dei misteri della filosofia; cose molto più gravi dell’armi. E potranno forse le sue poesie assomigliarsi ad alcune pitture,

⁶ *Ibidem*: 121.

che guardate da presso diletano maggiormente chi le rimira.⁷

Facendo mia la metafora pittorica (di estrema pertinenza, come si potrà constatare) invito ora senza altri indugi il lettore a figgere meco lo sguardo più da presso negli oscuri enigmi del testo. Non oso promettergli diletto, né presumo che possa essere lieto assai prima che stanco: lo prevengo invece lealmente che una volta assunto il ruolo ingrato dell'ermeneuta o, come il Tasso dice altrove proprio a questo proposito, "la noia de l'interpretazione",⁸ non intendo risparmiargli alcuna pedanteria didascalica né schivare (è sempre parola di Torquato) "l'odioso nome di maestro".

Ma, posto fine a ogni preambolo, conviene ormai procedere con ordine. Come si arguisce dalla lettera citata, il sonetto in questione era stato richiesto al Tasso per locupletare un volume commemorativo che sarebbe apparso due anni più tardi: *VITA / DI FRA PAOLO / COSTABILI, MAESTRO GENERAL / DELL'ORDINE DE' PREDICATORI. / SCRITTA DA MAESTRO FRA / Ieronimo Gioannini da Capugnano. / Con due Orazioni, & versi fatti da molti / buomini illustri, Nella morte d'esso / Reuerendiss. Padre. / [marca] / IN VINEGLA, / Appresso Fabio, & Agostino Zoppini / Fratelli. MDLXXXVI.*

Il Solerti nella sua edizione critica delle *Rime* menziona questa rara stampa che però non gli fu possibile reperire.⁹ Di qui il dubbio circa l'effettivo accoglimento del componimento tassiano nel volume nonché l'incertezza in merito alla lezione di quella che dovrebbe ritenersi la prima edizione a stampa del testo. Un riscontro condotto sull'esemplare conservato presso la Fondazione Firpo di Torino mi consente intanto di dare una risposta ai due quesiti. Il sonetto tassiano compare effettivamente a p. 233 del volume, penultimo di una serie cospicua di rime in morte dovute a trentatré autori (molti dei quali presenti con più componimenti), tutti convenzionalmente petrarcheggianti, anche quando siano confratelli del defunto. Tra essi spiccano i nomi di Luigi Groto cieco d'Adria, Maddalena Campiglia Vicentina, Gian Donato Cucchetti, Don Nicolò Oddi. Quanto al testo, esso coincide sostanzialmente con quello della stampa 28 (*Gioie / di Rime, / e Prose / Del Sig. Torquato Tasso, / Nuovamente poste in luce. Per ordine / dell'altre sue opere. / Quinta, e Sesta Parte. / con Privilegi. / [marca] / In Venetia, / Ad istanza di Giulio Vasilini Libraro / in Ferrara MDLXXXVII*) riprodotto - sia pure con qualche inesattezza ed arbitrio - dal Solerti nella sua edizione critica.

Nel volume commemorativo, però, all'assenza di varianti d'autore corrisponde un buon numero di errori evidenti che corrompono la lezione ge-

⁷ T. Tasso, *Le considerazioni sopra tre canzoni di m. Gio. Battista Pigna intitolate le tre sorelle*, in *Prose* GUASTI: II 109-110.

⁸ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico* libro V, in *Prose* 1959: II 526, dove si discorre di allegoria, enigmi e simboli.

⁹ *Rime* 1898-1902: III 510-511.

nuina, e tre concieri spurî (vv. 2, 8 e 10) i quali, pur denunciando una sostanziale inintelligenza del testo, rivelano a mio parere da parte del Giovannini (se è lui l'editore) una qualche sospettosa diffidenza per alcuni asserti, e il maldestro tentativo di ricondurli nell'ambito dell'ortodossia banalizzandoli. Il risultato (lo dimostreremo tra breve) è che il sonetto, già oscuro di per sé, diventa del tutto incomprensibile (e per ciò innocuo).

Per capire appieno il disagio (più che giustificato, in questo caso) del pio biografo e panegirista - notorio e occhiotissimo censore ecclesiastico - occorre rammentare brevemente chi fosse stato, in vita sua, il Costabili. Nato a Ferrara il 23 luglio 1520, quartogenito di un ramo cadetto della ricca e antica famiglia ferrarese, (il Tasso la annovera tra le cospicue della città nel *Forno o-vero de la nobiltà*, *Dialoghi* II/1: 112, § 271), prese l'abito dell'ordine domenicano il primo settembre 1534 nel convento degli Angeli, assumendo il nome di Paolo (al fonte battesimale gli era stato imposto quello di Ferdinando). Studente di teologia a Bologna, insegnò logica a Ferrara, filosofia a Murano, Rimini, Modena, Vicenza, teologia a Mantova e soprattutto a Genova, dove si trattenne per un decennio. La sua ascesa nelle gerarchie ecclesiastiche ebbe inizio nel 1568, allorché Pio V lo nominò Inquisitore generale per gli stati del duca di Ferrara. Nei quattro anni del suo mandato diede prova di un rigore inflessibile e di una fanatica intransigenza, come colui che, fervente di santo zelo, - annota edificato il Giovannini -, "quando venivasi a ragionar della malvagità degli Eretici, avvampava nel viso e pareva che gettasse fuoco" (sembra che l'ossessione dell'eretica pravità ne turbasse addirittura i sonni, se vogliamo prestar fede al suo segretario, al quale confidò l'incubo ricorrente della propria morte per mano degli empi nemici della Chiesa cattolica). Inquisitore generale a Milano nel 1572, dopo soli cinque mesi Gregorio XIII lo chiamò a Roma a ricoprirvi la carica ambitissima di Maestro del Sacro Palazzo, carica che esercitò con zelo fanatico fino al 1580. In origine lettori di Sacra Scrittura presso il Papa, i Maestri del Sacro Palazzo avevano visto in età controriformistica accrescere da un lato la propria autorità in quanto custodi dell'ortodossia, teologi del pontefice e "supremi Maestri tra' teologi", dall'altro estendersi i propri poteri essenzialmente repressivi: "Ora attendono - chiosa il biografo - a confutar l'eresia, a riveder libri correggendo quei che tengono necessità di ammenda, proveder che in Roma non si stampi cosa, e altrove stampata non si venda, che purgata non sia da ciò, c'offender può l'orecchie e la mente del Christiano". La svolta impressa dal Costabili alla politica culturale romana fu radicale e può essere rappresentata emblematicamente dalle tormentate vicende dell'edizione giuntina espurgata del *Decameron* pubblicata (1573) con l'approvazione del suo predecessore Tommaso Manrique e subito colpita da divieto. Ma nei rigori della censura ecclesiastica incapparono allora i testi già stampati di

innumerevoli autori celebri, dall'Ariosto al Bembo, dal Castiglione al Guicciardini, dal Firenzuola all'Alamanni, dal Bandello allo Speroni.¹⁰ Di quel repentino mutamento di clima il Tasso, proprio in quegli anni intento alla laboriosa revisione romana della *Liberata*, fu da prima ansioso e sensibile percettore ("Qui va pur intorno questo benedetto romore della proibizione d'infiniti poeti: vorrei sapere se ve n'è cosa alcuna di vero", chiede apprensivo a Scipione Gonzaga scrivendogli da Ferrara il 15 d'aprile 1575).¹¹ E ben presto - dopo l'esperienza, esasperante talvolta non meno che estenuante, di una censura preventiva - sfiduciato e amareggiato testimone incline all'autocritica, avendone saggiato l'inflessibile durezza ("Ma forse a questa particolare istoria di Goffredo si conveniva altra trattazione - confessa sempre al Gonzaga il 1° d'ottobre dello stesso anno¹² -; e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti, et al costume ch'oggi regna nella corte romana: del che è buon tempo ch'io vo dubitando; et ho temuto talora tant'oltre, che ho disperato di poter stampare il libro senza gran difficoltà").

Come è noto Torquato faceva risalire l'origine della sua disgrazia e di tutte le sue sventure proprio alla mancata pubblicazione del poema, alla quale era "necessitato, per uscire di miseria e d'angonia" e astretto dalle condizioni del suo stato.¹³

Uno dei principali responsabili di quella "gran difficoltà" e del mutato costume ormai imperante in Curia, era proprio l'uomo che il Tasso ora - a due anni esatti dalla morte di lui, sopraggiunta nella notte tra il 17 e il 18 settembre 1582 a Venezia, dove si trovava in visita in qualità di maestro generale dell'ordine domenicano, estrema tappa della sua carriera ecclesiastica - era chiamato a celebrare: quel reverendissimo Padre Costabili che il Giovannini - panegirista qui più che mai enfatico - reputa meritevole "per nobiltà di sangue, per carichi amministrativi, per eccellenza di lettere e per bontà di vita [...] che di lui vergate sieno carte, e per lui sien liquefatti bronzi, e scalpellati marmi [...]".

Questo era necessario richiamare in breve alla memoria per intendere tutta la singolarità del sonetto composto da Torquato per l'occasione.

Con un effetto di stridente contrasto rispetto ai pomposi epitaffi laudatori dovuti a molti uomini illustri di cui si fregia la *Vita* del Costabili, il più il-

¹⁰ Sulla personalità e sul ruolo del Costabili rimando, oltre che alla *Vita* panegirica, alla voce redazionale del *D.B.I.*, vol. X, 1984: 261-262. Circa la sua attività censoria, improntata a un "accentuato rigore moralistico", si veda FRAGNITO 1997: 140-141, 152-153. Più di recente la stessa studiosa è tornata sull'argomento ricostruendo i rapporti tra il rigido domenicano e il Tasso: vd. FRAGNITO 2002.

¹¹ *Lettere poetiche*: 43.

¹² *Ibidem*: 221.

¹³ *Ibidem*: 221.

lustre tra loro omette anche il minimo cenno alla personalità e alle opere del commemorato. Astrattamente e arduamente filosofico nei contenuti, il sonetto si addentra con intrepida arditezza appena ammantata di esoterica oscurità in quella scottante materia *de anima* che - come pare al Varchi - “oltra l'essere dubbiosa e malagevolissima di sua natura, è stata trattata da tanti tanto scuramente e diversamente, che né anco quelli che sono stati molti anni per molti studi osano di favellare sicuramente: anzi questa è quella cosa, della quale chi più sa, meno ardisce di ragionarne”.¹⁴ Eccone il testo secondo l'edizione Solerti:

Mentre qui visse a nessun loco avvinta
 La mente e l'alma il peso anco sostenne
 De le forme del cielo onde già venne,
 E de l'altre qua giù l'avea dipinta;
 Ed or non è la sua pittura estinta,
 Ma con gli stili e con più colte penne
 Perde l'opra che 'l mondo in pregio tenne
 E qui rimansi vergognosa e vinta:
 Perché innanzi a l'eterno alto consiglio
 Disgombra il puro velo onde copriasi
 A lo splendor ch'ogni splendore avanza;
 E con le stelle, il sole, il mar, gli abissi
 E sé dentro vi mira, il Padre e 'l Figlio,
 E la divina e la mortal sembianza.

Il Baldassarri osserva a ragione che per dare senso la prima quartina necessaria, nel testo vulgato, di alcuni interventi sulla punteggiatura: l'aggiunta di virgola dopo *mente* e in fine di verso; con la parallela soppressione di quella in fine di 3. Ineccepibili i primi due ritocchi (la virgola dopo *mente* - si potrebbe anzi aggiungere - non fa che restaurare la punteggiatura genuina, attestata dalla stampa Vasalini); superfluo il terzo, purché si restauri, sempre in accordo con la Vasalini, la corrispondente virgola innanzi a *onde*.¹⁵ Il fraintendi-

¹⁴ Cfr. B. Varchi, *Lezione una dell'anima* [...] *nella quale si tratta della creazione ed infusione dell'anima razionale; letta* [...] *nella felicissima accademia fiorentina la prima domenica di dicembre 1543*, in VARCHI 1834: I 31.

¹⁵ Per comodità di lettura do qui il sonetto secondo la lezione della stampa Vasalini (c. 82r).

Mentre qui uisse à nessun loco auinta
 La mente, e l'alma il peso anco sostenne
 De le forme del Cielo, onde già uenne,
 E de l'altre quà giu l'hauca dipinta.
 Et hor non è la sua pittura estinta,
 Ma con gli stili, e con più colte penne
 Perde l'opra, che 'l mondo in pregio tenne,
 In cui rimansi uergognosa, e uinta.

mento più grave è dato però, a mio parere, dalla fuorviante virgola dopo *visse* 1 che, assente in tutti i testimoni e anche nel testo Solerti, fu introdotta tacitamente dal Maier (seguito per inerzia dal Basile). Lo scopo manifesto dell'innovazione è appunto quello di pervenire a un'interpretazione arbitraria, facendo del Costabili il soggetto sottinteso di *visse* 1, e della *mente* 2 un accusativo di relazione entro una frase participiale coordinata per asindeto alla temporale. Il Baldassarri propone dunque la seguente spiegazione: “il Costabili, finché rimase in vita, non imprigionò la sua anima immortale [*la mente* 2] legandola al mondo con l'eccesso delle passioni, nel mentre la sensitiva [*l'alma* 2] sosteneva il peso del corpo, cosicché ritenne in sé [in questo modo viene reso *l'avea dipinta* 4: soggetto sempre il Costabili] le idee divine conosciute in cielo, ed acquistò le terrene”.¹⁶

Mi pare invece indubbio che il soggetto tanto di *visse* 1 quanto di *venne* 3 e di *l'avea dipinta* 4 sia *la mente*. Ciò emerge intanto con chiarezza dalla prima stesura del sonetto, attestata dal ms. P₂ (Ms. segn. n° 223 [344. - E, 5,6,7]) della Nazionale di Firenze miscelaneo del Serassi: un primo getto tratto dalle carte Foppa della libreria Falconieri di Roma, ove il componimento si trovava unito alla lettera sopra citata:

La mente ch'al suo fral non giacque avvinta
Mentre le spoglie ancor l'alma sostenne.

Perche inanzi à l'eterno alto consiglio
Disgombra il puro velo, onde coprissi
A lo splendor, ch'ogni splendore auanza.
E con le stelle, il Sole, il mar, gli abissi,
E se dentro ui mira il Padre e 'l Figlio,
E la diuina, e la mortal sembianza.

¹⁶ Cfr. BALDASSARRI 2000: 201. Così lo studioso commenta le conseguenze sull'esegesi del mutamento di interpunzione: “ne risulterebbe al v. 1, come soggetto implicito di *venne* [o meglio di *visse* e in subordine anche di *venne* 3], non già *la mente* o *l'alma*, ma il medesimo Costabili”. In effetti né il Maier né il Basile chiariscono in modo convincente il senso del difficile passo. Il primo chiosa, alquanto diffusamente, i vv. 1-4: “mentre il Costabili visse sulla terra senza fermarsi stabilmente in qualche luogo, e la sua anima sostenne il peso del suo corpo con le virtuose disposizioni infuse in lei dal cielo ond'ebbe origine: di quel cielo che l'aveva anche fornita delle buone qualità umane e terrene. Nel Costabili, insomma, virtù religiose e spirituali e buone attitudini pratiche si univano e fondevano, e sia le une che le altre erano dono del cielo”. Il secondo, più sobrio, ma non più illuminante, nota che soggetto di *venne* 3 è *l'alma* e spiega il v. 4: “il cielo aveva adornato di forme terrene l'anima celeste del Costabili”. Tutti e tre gli esegeti concordano tuttavia nel fare del Costabili il soggetto sottinteso di *visse*, come denuncia l'erronea virgola che essi lasciano sussistere. Con maggiore coerenza rispetto alle oscillazioni degli altri due, il Baldassarri ritiene che il reverendissimo padre sia soggetto anche di *venne* 3 e di *l'avea dipinta* 4.

E in E₃ (Ms. segn. III.*.19 della Biblioteca Estense) la prima quartina suona:

Mentre l'anima tua nel corpo avvinta
Il suo peso terren qua giù sostiene,
La mente che dal ciel sì pura venne
Lei di tutte le forme avea dipinta.

Il Baldassarri previene la possibile obiezione osservando che “le varianti del ms. E₃, fornite in apparato dal Solerti, e presumibilmente all’origine almeno in parte dell’esegesi corrente, evidenziano a ben guardare un non trascurabile spostamento nel tempo dell’impianto concettuale del testo, ferma restando la distinzione “platonica” fra *anima* e *mente*”.¹⁷

In realtà la stesura che è da considerarsi definitiva, quella attestata dalla *Vita* del Costabili e soprattutto dalla Vasalini, denuncia soltanto correzioni di ordine stilistico che non incidono sui concetti e sui significati. Tutte le redazioni della prima quartina contrappongono con nettissima dicotomia la *mente* e l'*alma*, ribadendo con perentorietà crescente l'essenza ancipite di psiche. Non solo: in ognuna è sempre la prima, la *mente*, ad aver dipinto con tutte le forme la seconda. Il testo ultimo è connotato semmai, sul modello del Casa, dalla ricerca della magnificenza stilistica per mezzo di una sintassi ardua e accidentata fino all'oscurità e di una durezza di costruzione che conferisce nerbo e severità.

L'*incipit* mira a un effetto di concentrazione e di densità facendo di *mente* e *alma* i soggetti contrapposti di due proposizioni temporali coordinate e disposte a chiasmo che aprono il sonetto con violenta prolessi.

La costruzione fortemente asimmetrica - il Tasso rifugge dalle “ricercate diligenze” proprie dello stile lirico ornato - suggerisce l'esistenza di un rapporto antitetico e di una distinzione ontologica tra i due soggetti che non si pongono sullo stesso piano. Da un lato la mente, separata, immista (*a nessun loco avvinta*), impassiva, immateriale e trascendente (*del cielo, onde già venne* 3), eterna e immortale proprio in quanto sottratta - come lo Spirito *qui ubi vult alit* -, nella sconfinata e disincarnata libertà metafisica, nella immutabile sostanza che le appartengono, alla prigione dell'*hic et nunc*. La posposizione accentuata dalla violenta inarcatura - esempio di asprezza della composizione - la pone in rilievo collocandola agli antipodi rispetto alle accidentali categorie del tempo e dello spazio evocate dalla congiunzione e dall'avverbio a inizio di 1 (*Mentre qui*), nonché alle brevi contingenze che nel tempo e nello spazio hanno luogo: il perfetto *visse* introduce allusivamente il tema della morte solo per ribadirne, con efficace, paradossale ossimoro, l'estraneità ri-

¹⁷ BALDASSARRI 2000: 201. Alla n. 28, p. 213 è citato l'autocommento del Tasso a *Rime*, 123 121: “Si può anche intendere per la madre de l'uno [Amore, figlio di Venere celeste] l'anima ragionevole o la mente, e per la madre de l'altro [figlio della Venere volgare] la sensitiva la qual nasce e muore col suo corpo” (*Rime* 1898-1902: 180).

spetto alla mente, universale pura forma totalmente svincolata dalla materia (e dagli organi corporei), il cui lume si riflette nella vita effimera dell'anima individuale senza calarvisi e serbandolo la sua trascendente separatezza (*Mentre qui visse a nessun loco avvinta*).¹⁸ Dall'altro lato sta l'*alma*, passiva, subordinata

¹⁸ Cfr. T. Tasso, *Il Forno ovvero de la nobiltà*, in *Dialoghi* II/I: 14, § 15: "Quando Aristotele dice nel suo libro de la *Fisiognomia* che l'anima patisce ne' moti del corpo e 'l corpo all'incontro in quelli de l'anima, si dee intendere de l'anima sensitiva e vegetativa, non l'intelletto, <che> vien dal cielo a guisa di peregrino, nel quale la virtù e la scienza ha la sua sede principale [...]" (il Raimondi emenda il testo, manifestamente guasto del ms. autografo E recante la redazione definitiva del dialogo, introducendo il supplemento *che*; potrebbe forse apparire più economico correggere *non in ma*: "[...] ma l'intelletto vien dal cielo a guisa di peregrino, nel quale ecc."; così legge del resto la stampa Vasalini del 1587: cfr. *Forno* 1999: 185, r. 137). La separatezza e la trascendenza del νοῦς non solo rispetto al corpo ma rispetto alle operazioni che l'anima esercita per mezzo di questo è concezione comune anche ai neoplatonici: cfr. Marsilio Ficino, *Sopra lo Amore*, IV 3: "E per questo avviene, che le qualità, le quali sono necessariamente dal corpo sostenute, eziandio sieno fatte e rette da qualche sostanza superiore, la quale non è corpo, né giace in corpo. Questa è l'Anima, la quale essendo presente al corpo, sostiene [cfr. v. 2] sé medesima, e dà al corpo qualità e complessione: e per esse, come istrumenti, nel corpo e per il corpo, varie operazioni esercita [...]. Adunque l'Anima fa tutte quelle cose che si dicono farsi dall'uomo: il corpo le patisce; il perché l'uomo solo è l'Anima, e il Corpo è opera e istrumento dell'uomo: specialmente perché l'Animo, la sua operazione principale, che è lo intendere, senza istrumento di corpo esercita [...]. Per la qual cosa l'Animo adoperando qualcosa per sé medesimo, certamente per sé medesimo è e vive. Vive, dico, senza il corpo quello che senza il corpo alcuna volta adopera. Se lo Animo è per sé medesimo, meritamente si conviene a lui un certo modo non comune al corpo, e per questo può conseguire nome di uomo proprio a sé, e non comune al corpo [...]" ; v 2: "La ragione si assomiglia a Dio [...]. E non ha propria sede in alcuno membro del corpo, sì come la Divinità non si rinchiude in alcuna parte del Mondo" (cito dall'ed. a cura e con uno scritto di Giuseppe Rensi, Milano, Se, 1998). In proposito si veda quanto il Tasso afferma sempre nel *Forno* (p. 62, § 134): "A.B. Ma sapete voi qual sia l'istrumento de l'intelletto? / A.F. Il corpo. / A.B. De l'animo [o anima] più tosto è istrumento il corpo, come pare a Iamblico [*De mysteriis*, I 8; *Protrepticus*, VII (Baffetti)], che de l'intelletto, come stimò alcuna volta Plotino [*Enn.*, I 1 3 (Baffetti)]: perché l'intelletto o non ha organo o non l'ha corporeo come il senso; ma l'organo de l'intelletto è la podestà, come vuole Alessandro Afrodisio [*Commentaria in duodecim libros de prima philosophia*, Parigi, 1536, p. 190 (Baffetti)], o pur l'istrumento de la mente è la scienza, come disse Aristotele medesimo [*Probl.*, XXX 955 b 26], il quale è dopo tutti quelli de la mano. Laonde ne la vecchiezza principalmente l'intelletto fa con questo istrumento le sue operazioni nobilissime oltre tutte l'altre ch'ella faccia ne la gioventù. / A.F. Peravventura se l'animo usa il corpo per istrumento, in quella medesima guisa egli usato è da l'intelletto ne l'intendere e nel contemplare". È notevole che nel dialogo l'intera ultima battuta di Agostino Bucci corrisponda a un'aggiunta autografa introdotta dal Tasso nel ms. posteriormente alla apparizione della stampa Vasalini 1587. E nel *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* (*Dialoghi* II/II: 832, § 109): "T.T. L'intelletto non ha organo alcuno corpo-

(l'inferiorità gerarchica è espressa dalla stessa forma di inciso che assume la coordinata alla temporale), vicaria e sottoposta a una mansione servile, gravata dal peso della materia corporale alla quale è intrinsecamente vincolata (*il peso anco sostiene* 2). L'una pienamente vive, l'altra, in modo accessorio e subalterno, soltanto e provvisoriamente esiste. L'una è attiva, l'altra passiva. Tale antitesi trova icastica espressione nella metafora che percorre tutto il sonetto: quella dell'intelletto (soggetto attivo) pittore dell'anima (oggetto passivo). Siamo agli antipodi rispetto alla dottrina di San Tommaso. Per il *doctor angelicus* *l'intellectus agens* e *l'intellectus possibilis* sono due potenze spirituali, distinte tra loro, che entrambe trovano fondamento e sede comune nella sostanza dell'anima individuale. Egli insiste sull'unità dell'anima come forma sostanziale del corpo, sul suo farsi - per usare le parole di Dante, debitore in materia psicologica di un altro domenicano: Alberto Magno - "un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira". Di qui il rovinoso conciero che il Giovannini introduce a 2: sopprimendo la congiunzione *e* (sostituita da due punti) e ponendo virgola dopo *l'alma* egli mira a correggere goffamente l'eterodossia dell'asserto. L'inscindibile binomio *La mente: l'alma* viene ricomposto a forza, divenendo il soggetto, mentre il complemento oggetto di *l'avea dipinta* viene sacrificato, insieme con il senso, alla ripristinata ortodossia.¹⁹

reco: laonde non può da l'istrumento essere impedito e, dovendo avere propria operazione, conviene che quella operazione sia libera, altrimenti non sarebbe propria; laonde per opinione di Plotino il libero arbitrio è la propria operazione de l'uomo: l'uomo dunque o ha elezione o non ha propria operazione". Si rammenti inoltre che *luogo*, in numerosi passi dei *Dialoghi*, designa l'organo in cui hanno sede le diverse potenze o facoltà dell'anima (cfr. *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, in *Dialoghi* II/II: 589, § 79; *Il Porzio ovvero de le virtù*, ivi: 973, § 85).

¹⁹ Do qui per comodità del lettore il testo "conciato" dal Giovannini:

Mentre qui uisse a' nessun luoco auuinta
 La mente: l'alma, il peso ancor sostenne
 De le forme del Ciel, onde già uenne
 E de l'altre quà giù l'hauea depinta.
 Et or non è la sua pittura estinta
 Ma co' gli stili, e con piu colte penne
 Perde l'opra che il mondo in preggio tenne
 In cui rimanse vergognosa e uinta.
 Perche inanzi al eterno alto consiglio
 Disgombra il puro uelo oue copriissi
 A lo splendor ch'ogni splendor auanza
 E con le stelle il Sole, il Mar gli Abissi
 E se dentro ui mira il Padre e il figlio
 E la Diuina e la mortal sembianza.

Noto per inciso che la variante *ancor* 2 è probabile conseguenza del primo intervento correttorio. Neppure si può escludere che, pur in assenza dell'indispensabile virgola

Dubito però che nell'esercizio del suo zelo espurgatorio il pio religioso cogliesse appieno a quale pensatore nell'ambito dell'aristotelismo - cui inevitabilmente tali dispute riconducono - il Tasso facesse qui esplicito riferimento. Si tratta di quell'Alessandro di Afrodizia che Torquato definisce "chiarissimo lume de la filosofia peripatetica",²⁰ ma che anche era stato - per usare la sua arguta espressione - "quasi manigoldo della mente", sostenendone la natura mortale.²¹ La prima quartina del sonetto compendia infatti

dopo *visse* 1, il sogg. sottinteso fosse il Costabili, e il complemento oggetto *la mente: l'anima*: pretendere però di capire quale senso il pio Ieronimo raccapezzasse nella quartina da lui corretta, è compito superiore alle mie forze, e forse ufficio di uomo presuntuoso e superbo. Altre correzioni dettate da scrupolo di ortodossia sono *rimanse* 8 e *oue* 10 (sulle quali ritornerò). Insomma, anche nei confronti del Tasso il Giovannini tiene fede alla propria fama di timorato censore ecclesiastico ("ineffabile" lo definisce L. Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 143-157, a p. 152): una fama di recente rinverdata da E. Pierazzo, *Girolamo Giovannini da Capugnano, un intellettuale a servizio della Chiesa*, in "Filologia e Critica", XXIII, 1998, pp. 206-248, e Ead., *Nel laboratorio del censore: Girolamo Giovannini da Capugnano editore della "Zucca" del Doni*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello e L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 291-311. Tanto più paradossale e beffarda risulterà dunque la vicenda di un sonetto quale il presente: scritto per commemorare un personaggio della natura del Costabili e passato poi indenne, se non del tutto almeno nella sostanza, al vaglio sospettoso e occhiuto del di lui segretario e apologeta, il componimento tocca in realtà gli argomenti più scottanti senza essere compreso nemmeno dai committenti.

²⁰ Tasso, *Il Porzio ovvero de le virtù*, in *Dialoghi* II/II: 946, § 11.

²¹ Si veda il seguente passo del *Messaggiero*, in *Dialoghi* II/I: 292-293, §§ 129-134. "Qui si taceva lo spirito, ponendo sosta al suo lungo ragionamento; e io fra me andava a le ragionate cose ripensando, quando, sovvenendomi d'un dubbio il quale mal da me poteva esser soluto, così ricominciai a favellare: - Tu hai detto che 'l corpo de' demoni è interposto quasi mezzo fra 'l celeste e quel de gli uomini: onde come quello è immortale e come questo atto a patire. Ora vorrei sapere se i corpi celesti si posson così dir corpi de l'intelligenze, come queste mie membra son corpo de l'anima mia e come le tue del tuo spirito son corpo. - Non - rispose egli - perché l'anima tua informa il tuo corpo [è cioè forma informante, secondo la dottrina di Alessandro] ma l'intelligenze non informano, ma governano i cieli in quella guisa che il nocchiero siede al governo de la nave [è la nota metafora averroistica dell'anima come forma assistente, *adstans*]: che s'elle informassero il cielo, non si potrebbero da lui separare né apparire a voi mortali. - Dunque - soggiunsi io - per questa ragione l'anima mia non è separabile dal corpo. - Non - replicò egli - quell'anima tua ch'informa il tuo corpo e in ciascuna parte d'esso si ritrova; ma l'intelletto tuo si può dal tuo corpo separare, il quale anch'egli al reggimento de le membra, come il nocchiero a la nave, è preposto. Qui di nuovo avea fatto silenzio; quando io dissi: - Ma se l'anima ragionevole fosse mortale, potrebbe ella con Dio congiungersi? - Soverchia è ora questa dimanda - disse egli - poi che già s'è provato ch'ella sia immortale. - Sì forse - dissi io - la mente che tu distingui da l'anima

l'interpretazione alessandrista di uno dei luoghi più oscuri del *De anima* di Aristotele (III 5) e si può dire che ne derivi implicitamente la stessa ardita metafora dell'intelletto pittore.²² La *mente* è l'intelletto agente, quello che

ragionevole: perciocché, s'ella non fosse immortale, come dicesti, non si congiungerebbe in un soggetto la natura mortale e l'immortale. - La mente - rispose - è parte di quell'anima che anch'ella è detta mente e quasi suo capo. Ma chi vede mai il capo immortale, quando l'altre parti sono mortali? Que' filosofi dunque che l'una han fatta immortale e l'altra mortale, quantunque a l'una non abbian dato seggio diverso da quel de l'altra, sono stati quasi manigoldi de la mente e falsamente hanno filosofato. E benché l'anima ragionevole sia forma del corpo, nondimeno non è tratta dal seno de la materia, né si divide o si distende co 'l corpo, ma sì come il signore si sta ne la casa, così ella si sta ne le membra: laonde ella se ne può sferrare; e se avviene ch'ella non si brutti ne le brutture del corpo, se ne sale al cielo pura e incontaminata; [...]". E inoltre *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*, *ibidem* vol. II, t. II, p. 598 § 80: "F.N. Ma procediamo oltre, lasciando le dispute ch'i seguaci d' Aristotele hanno fatto de l'intelletto, cioè s'egli sia mortale, come parve ad Alessandro, o immortale, come giudicò Filopono, Simplicio, Averroè, san Tommaso ed Egidio; e s'egli sia uno di numero a guisa di sole ch'illustra questa sfera umana, o pur se molti siano, come hanno creduto i Latini; e lasciam le opinioni così varie de lo intelletto agente e del materiale, le quali sono state raccolte con discreto ordine e con grande e varia dottrina dal signor Montecatino". Il trattato al quale il Tasso rimanda non sono gli *Academica theoremata secundum peripateticæ philosophiæ ordinem distincta*, Ferrara, 1562 (Baffetti); credo piuttosto che qui egli alluda a *In eam partem III. Libri Aristotelis de Anima, quæ est / DE MENTE HUMANÆ, / LECTURA / [...]* / FERRARIAE, Ex typis Haeredum Francisci Rubei. / MDLXXVI. Il volume figura tra i postillati barberiniani (BARB. CRED. TASSO 36) e appare fittamente postillato e segnato (da un primo esame ritengo non inverosimile che le postille risalgano ai primi anni Ottanta). Nel passo del dialogo che immediatamente precede (pp. 595-98, §§ 69-79) compare un regesto dossografico *De anima*. Anche il *Malpiglio* risale ai primi mesi del 1585.

²² Cfr. Alessandro di Afrodisia, *L'anima*, a cura di P. Accattino e P. Donini, Bari, Laterza, 1996, p. 4, 2, 25-3, 10: "Ora, a costoro che si dedicano a esaminare tali questioni pare che sia più di ogni altra cosa vero ed evidente che ogni sostanza corporea e sensibile è composta da un sostrato, che diciamo materia, e dalla natura che configura e determina questa materia e che chiamiamo forma. Che infatti sia così si comprenderà con chiarezza ponendo mente ai prodotti delle arti. Quale di questi si voglia considerare, si troverà in esso qualcosa che è materia e sostrato e qualcosa che è forma: sostrato il bronzo o la pietra o il legno o la cera o quella qualsiasi cosa che è configurata per arte, forma ciò che nel sostrato si realizza a opera dell'artefice. Perché della statua è materia il bronzo o la pietra, se di uno di questi consiste la statua; ed è forma la tale figura e la tal conformazione che è ciò che si realizza per arte e, anzi, è l'arte. Arte è infatti tutto ciò che per arte si realizza nella materia assunta a sostrato per opera dell'artefice, materia dell'arte è il corpo disposto per natura a ricevere questa non avendo nella propria essenza ciò che in esso si realizza ad opera dell'arte". Tra i superstiti postillati tassiani il commento al *De anima* di Alessandro non figura (ci sono invece quello alla *Metafisica* e i *Problemata*): non ritengo però inverosimile che Torquato ne avesse una conoscenza diretta (perduti del resto sono anche i *Commentari supra topica et elenchos*).

Alessandro designa come νοῦς ποιητικός identificandolo con la “causa prima” e cioè con il primo motore immobile di *Metafisica*, XII ὁ θεῖος νοῦς.²³ L'*alma*, la superficie pittorica, la “tela non dipinta”, la *tabula* o il sostrato che esso - il *dator formarum* - figura e illumina corrisponde all'intelletto materiale, il νοῦς ὑλικός ο ψυχικός, cioè l'intelletto possibile (o passibile) di Aristotele, il νοῦς παθητικός.²⁴ Quest'ultimo si presenta come semplice disposizione congiunta con l'anima animale ilemorfica essendo analogo alla materia che riceve una forma, anzi una molteplicità di forme, e passa dalla potenza all'atto divenendo intelletto ἐπίκτητος (“acquisito”) ο καθ'ἑξίν (“per disposizione”).

Le *forme*, celesti e terrene (vv. 2-4), sono le idee, le cognizioni innate, come ha ben visto il Baldassarri e come si può dedurre dai seguenti passi:

Socrate, dimandando, soleva ridur quelle cose ne l'altrui memoria, la cognizione de le quali, come egli credeva, l'intelletto avea portata seco dal cielo, e poi se n'era dimenticato discendendo in questo corpo, il quale è il nostro Lete.

[...] direm dunque che 'l nostro intelletto sia imitatore del divino; laonde, come il divino fabricò prima di questo mondo sensibile il mondo intelligibile nel quale sono l'idee di tutte le cose, così il nostro intelletto [l'intelletto possibile o materiale], illustrato dal suo lume [dal lume dell'intelletto divino, l'intelletto agente], figura in se medesimo le forme di tutte le cose, anzi in lor si trasforma in guisa ch'egli diviene le cose intese [ARIST., *De anima*, III 4-5]; e intendendole tutte, si può dire che l'intelletto umano sia il tutto o l'universo [ciò chiarisce il v. 12 del sonetto]: percioch'egli ha in se stesso le forme degli

²³ Cfr. Alessandro di Afrodisia, *L'anima* cit., 88,16-89,20, pp. 86-87 (il lettore troverà questo testo, con altri che dimostrano l'interesse del Tasso per tali temi speculativi, nell'*Appendice 1*).

²⁴ *Ibidem*, 80,16-91,6 (e il commento): “L'intelletto potenziale, che possediamo nascendo [...] è detto ed è intelletto materiale (infatti tutto ciò che è atto a ricevere qualcosa è materia di quella cosa)” (81, 23-26); “Dunque l'intelletto materiale è soltanto una sorta di attitudine a ospitare le forme e somiglia a una tavoletta non scritta, o meglio al “non essere scritta” della tavoletta, ma non alla tavoletta stessa, perché la tavoletta è già, di per sé, una cosa esistente. Perciò l'anima e chi la possiede corrisponderebbero piuttosto alla tavoletta e in essa il non essere scritta sarebbe l'intelletto che si dice materiale, l'attitudine cioè a essere scritta. Come dunque nel caso della tavoletta la tavoletta in cui è l'attitudine a essere scritta patisce quando riceve in sé la scrittura, ma l'attitudine stessa non patisce nulla quando viene condotta all'atto (perché non è nemmeno qualcosa che faccia da sostrato [il paragone con la scrittura e la pittura vale dunque solo in senso metaforico]), così neanche l'intelletto patirà alcunché, ovviamente perché non è una delle realtà in atto. Ed è perciò non senza ragione che alcuni, indotti dalla potenza dell'intelletto, dissero che l'anima è il “luogo delle forme”, trasferendo a tutta quanta l'anima ciò che appartiene alla sua facoltà più importante. Ma poi l'intelletto dovrà essere il luogo delle forme non in atto (si è infatti dimostrato che per sua natura non possiede nessuna forma), ma ne sarà il luogo in quanto può riceverle, in potenza in questo senso” (84, 22-85, 10).

elementi, de' misti, de le piante e de gli animali e de' cieli e de le stelle; e intendendo gli intelletti immortali, o gli angeli che vogliam dirli, diviene quasi angelico, e divino si fa con la contemplazione de la divinità, a la quale s'unisce in modo che l'intendere non è altro che toccare: perché sì come il tatto è più certo di tutti gli altri sentimenti, così il tatto intellettuale avanza la certezza di tutte le dimostrazioni. E questa è la felicità dell'umano intelletto e il fine di quella arte con la quale egli adopera.²⁵

Ma sono anche - codeste forme - le virtù, che secondo la dottrina peripatetica ortodossa esposta dal Tasso nel *Porzio overo de le virtù* possono essere definite abiti o disposizioni che informano l'intelletto (virtù dianoetiche) oppure l'anima irrazionale perturbata dagli appetiti irascibile e concupiscibile, ma sottoposta al controllo della ragione (virtù etiche):

S.P. È senza dubbio la scienza o l'intelletto quasi padre de la morale virtù e, illustrando co' suoi raggi la parte affettuosa, è cagione de la virtù de' costumi non altrimenti che 'l sole con l'illuminar la terra suole esser causa de la generazione de le cose naturali; e possiamo affermare che la virtù originariamente sia ne l'intelletto come in sua cagione: è forma nondimeno de l'anima che si muove per ira e per cupidigia, e questa sola propriamente è detta virtù; tuttavia coloro che men propriamente hanno voluto favellare, non solamente hanno chiamata la virtù o prudenza o scienza, ma la scienza virtù.²⁶

Anzi l'anima - sostiene il Tasso riprendendo nella tarda *Risposta di Roma a Plutarco* lo stesso *topos* dell'intelletto pittore - è il tempio della virtù:

²⁵ Cfr. Tasso, *Il Forno overo de la nobiltà e Il Ficinio overo de l'arte*, in *Dialoghi* II/1: 23, § 34; II: 901, § 29. Si noti che nel sonetto *la mente* agisce dipingendo *l'anima*; nel dialogo più tardo *il nostro intelletto*, nella passiva e quasi plastica materialità che gli è propria (ribadita dal suo stesso divenire le cose intese e trasformarsi in esse), *figura in se medesimo le forme*. non tanto le 'raffigura' (così spiega nel suo commento - *Dialoghi* BAFFETTI: II 971, n. 56 - il Baffetti), quanto, illustrato dal lume del νοῦς ποιητικός - ὁ θεῖος νοῦς, la luce intellettuale di Dio -, ne accoglie in sé il segno, il sigillo, l'impronta, come suggerisce la preposizione *in*, richiamante quasi la superficie e la materia in cui le cose rimangono figurate e impresse con più durevole traccia. Non è stato rilevato dai commentatori, ultimo il Baffetti, che qui il Tasso richiama luoghi ficiniani. Nella *Theologia platonica* XII viene dimostrato che la creatività umana consiste nel fatto che la mente dell'uomo, quando attinge qualche vero, non vede, ma fa il vero, come Dio stesso. La mente che possiede l'idea diviene allora la stessa verità di quella cosa che per una siffatta idea è stata creata. Anzi la mente umana è a tal punto facitrice della verità, da potersi dire che la divina ragione si tocca "tactu quodam mentis substantialis potius quam imaginato". Si veda anche *De christiana religione* XVI. Il medesimo concetto compare anche nel *Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*, *Dialoghi*: 608, § 119: "[...] perché beatissimo è quello intendere dove l'intendere è toccare: là su dunque co' l'nostro toccheremo il divino intelletto". Poco prima (p. 894, § 9) il Tasso fa dire al Ficinio: "[...] e che altro sono le idee che ragioni e forme de le cose?".

²⁶ *Il Porzio*, in *Dialoghi*: 962, § 57.

E chiedi qual fusse il tempio della Temperanza, o della Tolleranza, o della Fortezza, o della Magnanimità? Tanti erano i tempî della Virtù, quanti erano gli animi pronti a morir per la patria, e per la gloria immortale. O tempî veramente maravigliosi! o sacrificî senza dubbio gloriosi! Agguaglia a questi, se ti pare, l'opere de' gli scoltori e de' pittori, e i fonti muscosi, e i boschi, e i titoli onorati di Fortuna maschia, o di femina, o di piacevole e lusingante Fortuna: qual Fidia o qual Prassitele, qual Lisippo, qual Zeusi, qual Polignoto, qual Apelle non si vergognerebbe di far questo paragone; dove il pittore delle forme è l'intelletto; la tela non dipinta l'anima; i colori, l'umane azioni; l'archetipo o l'esempio la divina virtù? E chiedi dove fosse il tempio della Sapienza? Nel petto di chi scrisse o di chi insegnò a' Romani queste cose; di Tullio, dico, di Catone, di Varrone, e forse molto prima di Fabio Massimo, di Paolo, di Scevola, e degli altri che fecero le leggi o l'emendarono, o di quelli che sedevano al governo della repubblica ne' tempi più turbati, e negli accidenti più fortunosi. Aspetti ch'io dica il tempio di Minerva? Questo ancora fu tempio della sapienza in quell'età che non fu illustrata da vera luce: ma ora è tempio della vera sapienza e della vera religione, con la quale altrimenti ragionerei di molte cose: ma fin'ora m'è stato per grazia conceduto ch'io parli come gentile, con un filosofo de' Gentili.²⁷

Alla luce di quanto si è detto mi pare dunque che la prima, oscura quarta vada intesa come segue: 'Finché l'intelletto agente, sciolto da ogni vincolo con la materia, visse qui (nel tempo e nello spazio, illuminando l'intelletto materiale) e, da parte sua, l'anima mortale protrasse la propria esistenza sostenendo il peso del corpo, quell'intelletto (che costituisce la parte divina e immortale dell'uomo) aveva dipinto la parte caduca e materiale dell'anima imprimendovi sia le idee e le virtù trascendenti e celesti, conformi alla sua origine, sia gli abiti della vita pratica (prudenza e arte)'.

La fondatezza di questa esegesi è confermata del resto dall'argomento che il Tasso - negli ultimi anni della sua vita - stese includendo il sonetto in morte del Costabili nella *Parte terza* (rimasta inedita) delle sue *Rime*.²⁸

Assomiglia l'anima del Costabile, dipinta d'ogni forma di virtù, nel deporre del corpo, a una pittura da la quale si toglia il velo; è imitazione di S. Basilio.

²⁷ Tasso, *Risposta di Roma a Plutarco*, in *Prose* GUASTI: II 344-345.

²⁸ Si tratta del ms. Vat. Lat. 10980 proveniente dall'officina di Marcantonio Foppa, il quale fa annotare nel frontespizio (c. 7r) della prima sezione di questo codice (cc. 7-64): *Mutationi, Correttioni, et Accrescimenti / Fatti del Sig.r Torquato Tasso / Nella terza parte / Delle sue Rime da ristamparsi / Con gli argomenti nuovi / A ciascuna delle compositioni / Copiati dall'Originale*. L'appartenenza di questo ms. al canone delle raccolte finali (di cui costituisce la terza parte comprendente gli "Encomi de' principi [...], le cose sacre e in laude de' prelati") è stata dimostrata da Luigi Poma (vd. POMA 1979). L'argomento del sonetto in questione (ordinato nel ms. con il n. CLXXIII) si trova a c. 56r.

Come si può constatare Torquato, tornando a quasi un decennio di distanza sul proprio componimento, sembra preoccupato di attenuarne o velarne l'audacia speculativa e teologica riconducendone il concetto a una fonte patristica greca (che vedremo decisiva soprattutto per l'interpretazione delle terzine).²⁹

Che l'anima sia assimilata a una pittura appare - dall'argomento - chiaro. Indeterminato resta invece chi ne sia il pittore. Una precisazione viene dall'autoesegesi al son. *De la vostra bellezza il mio pensiero* (Rime 20), di tema amoroso (l'argomento è il seguente: "Dice che 'l pensiero gli describe la bellezza de la sua donna, e s'vnisce con lei in guisa, che gliele rende sempre presente"). Nell'*Esposition de l'Auteur* il Tasso elenca uno dopo l'altro tutti i *topoi* che tramano l'invenzione del testo, da Aristotele (*De memoria et reminiscencia*, I 450a 1 ss.) a Basilio, allo stesso Petrarca, i cui *Fragmenta* vengono qui usufruiti non come modello stilistico bensì come repertorio di una topica filosofica (si tratta dell'antico tema provenzale e siciliano, ma diffuso in tutta la poesia duecentesca e primo trecentesca, di madonna dipinta nel cuore):

Assomiglia il pensiero al Pittore, convenevolmente, perché la fantasia, ò la memoria, come dice Aristotele, è simile ad vna pittura, ne la quale se per vecchiezza alcuna volta si cancellano l'imagini, bisogna rinovarle. San Basilio similmente assomiglia l'intelletto al Pittore; altri à lo scrittore; il Petrarca à questo et à quello: come in que' versi

C'hauer dentro à lui parme,
Vn che Madonna sempre
Dipinge, e di lei parla,
A voler poi ritrarla
Per me non basto, e par ch'io me ne stempre
[R.V.F., 125 35-39]

Et in quegli altri

Ma molte cose ne la mente scritte,
Vò trapassando, e sol d'alcune parlo
[R.V.F., 23 92-93]

E per mente in questo luogo intende la materiale ò la memoria, ne la quale scrive l'intelletto agente.³⁰

²⁹ Non mi è ancora riuscito di reperire il luogo preciso di Basilio al quale qui si fa riferimento. Poiché il Tasso si richiama ad esso - come si vedrà - in almeno tre passi diversi (benché tutti riconducibili ai primi anni Novanta del Cinquecento e dunque posteriori alla stesura del sonetto) è fuor di dubbio che il ricordo sia preciso e collegabile a una lettura recente. Per qualche ipotesi rimando all'*Appendice II*.

³⁰ DELLE / RIME DEL SIG. / TORQUATO TASSO / PARTE PRIMA [...] / In Mantova, Per Francesco Osanna Stampator Ducale. 1591, pp. 39-40. Il Basile ha addotto questo luogo a riscontro di due passi dei *Dialoghi* tassiani, *Il Costante overo de la clemenza* e *Il Mal-*

Il pittore (o lo scrittore) è dunque *la mente*, il νοῦς ποιητικός. L'accostamento, la "concordia" - all'apparenza ardua se non impossibile - tra Aristotele e il suo commentatore Alessandro da un lato e Basilio dall'altro, si compie attraverso un'esegesi in chiave spiritualista e neoplatonica della noetica del filosofo antico. L'intelletto agente, il νοῦς θῶραθεν, l'intelletto venuto dal di fuori³¹ incessantemente attivo di cui parla l'Afrodiseo in *De anima* 90,11-91,6,³² acquista nell'interpretazione del Tasso una traspa-

piglio ovvero de la corte ove compare il tema - autobiografico - della memoria svanita che conserva "quella medesima imaginazione ch' il vecchio muro, già cadendo i colori, suol ritenere de le pitture scolorite e affumicate" (BASILE 1991: 50). Si vedano inoltre *Rime* MAIER 1505, 110-111: "E chi più ne [scil. di quella idea celeste 108] dipinse / la mente mai, cui vela il corpo e veste?"; 1510, 1-2: "La bella donna, che nel fido core / stile amoroso del pensier dipinse, / [...]".

³¹ Una concezione estranea al *De anima* aristotelico e derivata invece dal *De gen. animal.*, II, 3, 736b 27-29, dove si accenna all'eventualità che l'intelletto - definito divino - si introduca nell'uomo "dall'esterno" (si veda il commento cit. al *De anima* dell'Afrodiseo, 90,11 - 91,6, pp. 294-295). A questo preciso luogo aristotelico il Tasso fa riferimento nell'autocommento a *Rime* 113 (si veda la n. 34), ma anche nel *Forno* (rimando alla citazione nella n. 18) e nel *Conte ovvero de l'impresa* ("[...] si come al corpo nostro, già vivo e animato, sopraggiunge di fuori la mente immortale a guisa di peregrino, così a l'impresa, già viva per artificio del pittore, è dato dal poeta, quasi da celeste iddio, nuovo intelletto con le parole, che fa immortale la vita de la pittura, la quale per se stessa avrebbe fine come l'anima de' bruti e de le piante": *Dialoghi* II/II: 1060, § 89). Per quanto concerne l'identificazione e la conciliazione di un concetto filosofico quale quello del νοῦς θῶραθεν con la verità della Scrittura rimando alla *Appendice III*.

³² "Ma nei casi in cui ciò che è pensato è per la propria natura tale, quale viene pensato (e, essendo tale, è anche incorruttibile) in questi esso rimane incorruttibile anche quando cessa di essere pensato; dunque anche l'intelletto che lo ha pensato è incorruttibile: non l'intelletto materiale che fa da sostrato [nelle metafora pittorica del sonetto la tela non dipinta] (quello infatti si corrompe insieme con il corrompersi dell'anima, di cui è una potenza; e al suo corrompersi si corromperà insieme anche il suo abito e la sua capacità e la sua perfezione), ma quello che, quando lo pensava, diventava in atto identico a questo (perché per il fatto che si assimila a ciascuno degli oggetti pensati, quando sono pensati, quale è l'oggetto pensato, tale anch'esso diventa quando lo pensa). E questo intelletto è quello che in noi viene dall'esterno ed è incorruttibile. In realtà, vengono dal di fuori anche gli altri pensieri, ma essi non sono tuttavia l'intelletto, bensì sono diventati intelletto nell'essere pensati; questo, invece, anche come intelletto viene dall'esterno. Fra tutti gli oggetti pensati, infatti, solo questo è intelletto e per sé e senza essere pensato. È poi incorruttibile, perché tale è la sua natura. L'intelletto incorruttibile in noi è dunque quello pensato (questo è l'intelletto separato dal nostro e incorruttibile, che Aristotele definisce anche "intelletto che viene dal di fuori" - l'intelletto, cioè, che viene in noi dall'esterno), ma non è la facoltà della nostra anima e neanche l'abito grazie al quale l'intelletto in potenza pensa sia gli altri intelligibili che questo intelletto. Ma neanche il pensiero, in quanto pensiero, è incorruttibile in virtù dell'oggetto allora pensato. Perciò coloro cui preme di avere in sé qualcosa di di-

rente connotazione pneumatica. Di natura divina, esso è essenzialmente - come il Pneuma nel trattato *De Spiritu sancto* del padre cappadoce - lume intellettuale che illumina l'anima e dono gratuito: la Grazia che dona con la tua mente, per dirla con Dante.

Nel dialogo *Il Gonzaga ovvero del piacere onesto* (prima stesura - risalente alla prima metà del 1580 e in seguito sottoposta dall'autore a un drastico processo di rimaneggiamento e di vera e propria autocensura - del *Nifo ovvero del piacere*) è il Tasso in persona ad istituire nel modo più esplicito tale arditissimo rapporto. Dopo aver rilevato l'indipendenza della fede dalla volontà umana ne afferma - per bocca di Agostino Sessa - il carattere totalmente gratuito di dono spirituale, avvalendosi della stessa autorità di Tommaso interpretata con capziosa sottigliezza nelle sue interne contraddizioni e sempre in rapporto alla dottrina peripatetica:

San Tomaso nondimeno, gravissimo espositor d'Aristotele, nel settimo della *Politica* vuol che la libertà sia virtù della volontà in ordine all'intelletto, ma nel medesimo libro poco prima aveva detto che, se ben l'intelletto pratico per sé dipende dalla volontà, l'intelletto speculativo non dipende; ond'essendo la fede atto dello speculativo intelletto, non del pratico, non par che possa dipender da la volontà [...]; perché la fede, ch'è dono d'Iddio, le [all'intelletto speculativo] sarà donata da quel donatore il qual, liberale delle sue grazie, non è solito di negarla a chi la dimanda; il cui lume, o sia quello dell'intelletto agente, come piacque ad Alessandro, od altro sia molto più chiaro e più nobile ch'egli non conobbe, quello è certo che solo c'illustra a conoscer la verità.³³

vino dovranno aver cura di riuscire a pensare qualcosa di tal genere" (Alessandro di Afrodisia, *L'anima*: 88-89).

³³ Cfr. T. Tasso, *Il Gonzaga ovvero del piacere*, in *Dialoghi*: III 263-264, §§ 131-132. Ardita, beninteso, l'associazione appare per il momento storico in cui il Tasso si trova a farla. In realtà essa compare già in Gregorio Nazianzeno, *De Theologia libri V ex interpretatione Petri Mosellani*, v [corrisponde a *Or.*, 31 5 *Sullo Spirito Santo*]: "At qui inter ethnicos accuratius diuina tractarunt, & ad nostra propius accessere, meo quidem iudicio, numinis huius [il Pneuma] simulacrum quoddam uiderunt, in no(m)i(n)e uero dissentiant, dum alius mente uniuersi, alius mentem extrinsecus aduentitiam, alius aliter nominauit [in margine il Mosellanus chiosa: "Platonicos & Peripateticos intelligit"]" (in *Opera*, Basileae, apud Ioannem Frobenium, 1523; è questa probabilmente l'edizione cui il Tasso si riferisce, facendone reiterata richiesta al cugino Cristoforo e al reverendo Licino da Mantova tra il 10 e il 12 gennaio 1587 [cfr. *Lettere*, III n. 744: 128; *Vita* SOLERTI, II *Parte Prima*, *Lettere* LXVIII e LXIX: 42-43]; le cinque *Orationes theologiae* gli erano del resto note - come ho dimostrato in LUPARIA 1987: 7-8 n. 9 - già prima della detenzione in Sant'Anna; e a un altro *Discorso* del Nazianzeno allude - come vedremo - la dedicatoria del *Forno*). Si vedano anche, sempre nel *Gonzaga*, le pp. 273-74: "[...] e in quel luogo della Scrittura: *Spiritus autem Domini ferebatur super aquas*, per *aquas* si può intender la materia anco informe, e *spiritus Domini* è la mente d'Iddio; della qual parlando Virgilio in senso molto conforme a la Scrittura disse: / *Principio caelum et terras camposque liquentes* /

“Erat lux vera quae illuminat omnem hominem venientem in hunc

Lucentemque globum lunae titaniaque astra / Spiritus intus alit totamque infusa per artus / Mens agit mollem [*Aen.* VI 724-727]; / Ne’ quai versi nondimeno può esser dubbio s’egli prenda nel significato medesimo lo spirito e la mente: pur, s’io non m’inganno, vagliano l’istesso; [...]”. Vedremo in che modo e per quali tramiti il Tasso stabilisca una relazione tra l’*intellectus efficiens* di Alessandro - la *mente* che *intus alit* - e lo *Spiritus* di *Gn.*, 1 27. Basti qui accennare che tale associazione è presente, in forma ancora embrionale, nel celebre sonetto *Amore alma è del mondo, Amore è mente* (*Rime* 444, scritto probabilmente nel 1581) che imita proprio il luogo virgiliano (nell’autocommento dell’ed. Osanna - p. 319 - l’autore annota tra l’altro “Anaxagora volle, che la mente fosse Iddio”): rivelatrice del resto al v. 6 la coppia *e nutre e spira*: una *spiratio* che è alimento e infusione della vita (il motivo, qui appena accennato, sarà mirabilmente sviluppato in *Mondo creato*, I 327-334 e 525-532, luoghi per i quali rimando al secondo apparato della edizione critica a mia cura, di prossima pubblicazione). Proprio come il *voûς ποιητικός* lo Spirito-Amore-mente è anche una potenza creatrice e illuminante di natura divina, sia nella azione demiurgica attribuitagli dalla tradizione platonico cristiana sia, aristotelicamente e intellettualmente, nell’*efficere actu intelligibili*: “Ma, ben che tutto crei, tutto governi / e per tutto risplenda e ’l tutto allumi, / più spiega in noi di sua possanza Amore” (9-11): si vedano le postille tassiane a p. 223 della *Lectura* del Montecatini, citate nella *Appendice I*; segnalo che un ottimo commento al sonetto è stato approntato da Francesco Ferretti nella sezione dedicata al Tasso dell’antologia *Lirici europei*. 772-774). L’importanza annessa dal Tasso a questa identificazione dell’*intellectus efficiens* con lo Spirito e la coscienza che egli aveva della delicatezza della questione sono ribadite dalle parole con le quali nel dialogo il Sessa conclude il proprio discorso: “E qui voglio che pognam fine al nostro grave e lungo ragionamento, il qual non so se da voi altrui sarà riferito; ma quando pur sia, piaccia a Dio che sia ascoltato intentamente da coloro a’ quali egli potrà recare alcuna utilità”. Quasi un messaggio cifrato, un appello rivolto alla cerchia esoterica di coloro che hanno gli intelletti sani. Non è superfluo rammentare che il grave ragionamento prende l’avvio dalla controversa introduzione dell’inquisizione nel Regno (evento ancora una volta dolorosamente intrecciato con le sventure di Torquato e della sua famiglia). Non è questa la sede per procedere a una puntuale analisi di tale ampia e centrale sezione del dialogo (pp. 231-265). Mi limiterò a osservare che, proprio come avviene in modo implicito e quasi provocatoriamente paradossale nel sonetto in morte dell’inquisitore Costabili, anche nel *Gonzaga* il Tasso rivendica, in persona del Sessa, la legittimità per il filosofo di distinguere due piani della vita religiosa. Ugualmente alieno tanto dall’empietà e dalla miscredenza libertina quanto dallo zelo fanatico degli eresiarchi (e dei loro avversari), chi faccia professione di filosofia sarà disposto a rendere omaggio formale e pubblico alle istituzioni religiose e, “conoscendo che la religione è virtù non sol cristiana ma civile, e che niuna città potrebbe viver senza religione, non potrà mai procurar di sterparla dagli animi di coloro co’ quali conversa, ma s’ingegnerà piuttosto d’accrescerla e confermarla” (p. 256): su questa riduzione, ancorata alla realtà effettuale e puramente strumentale, della religione a categoria politica, e, aggiungerei, morale, insiste Antonio Corsaro nel cap. III - *Religio instrumentum regni* - del suo recente libro (CORSARO 2003: 97-130), ponendone in rilievo il machiavellismo: ma anche senza evocare il sulfureo Segretario fiorentino osservo che un atteggiamento analogo compare già nello scettico Cicerone del *De natura deorum* e del *De divinatione*.

mundum” (*Gv.*, 1 9): questa potenza illuminante, *la mente*, verrà paragonata in un passo del *Mondo creato* al sole, mentre *l'anima* (l'intelletto materiale) è assimilata alla luna: ancora un modo icastico per ribadire la natura duplice e separata dell'intelletto:

| | |
|---|-----|
| Alcun vi fu che della mente umana | 435 |
| C'ha due potenze, o pur due parti insieme | |
| E l'una a far, l'altra a patir acconcia, | |
| Quella ch'illustra, rassomiglia al sole, | |
| Questa ch'illuminata indi rischiera | |
| Il tenebroso e fosco, ei fa sembante | 440 |
| A la luna, ch'altronde il lume prende | |
| E de l'altrui splendor lucente appare: | |
| Perché la parte in noi soggetta a morte, | |
| Se l'intelletto ha parte a morte esposta, | |
| Pur co 'l lume de l'altra alluma et orna | 445 |
| In sé mille leggiadre e chiare forme. | |
| Ma quella ch'i suoi raggi altrui comparte | |
| Temer non può di morte il duro fato, | |
| Talché Dio la credea, nel secol prisco, | |
| Filosofando l'ingegnosa turba. | 450 |
| Altri Dio no, ma creatura e parto | |
| Da Dio prodotto, a cui di sole il nome | |
| Per l'alta luce sua concede e dona. | |
| Ma in disparte si stia di acuto ingegno | |
| L'animosa ragione, e ceda intanto | 455 |
| A quel che pia conferma antica fede | |
| Et animosa pur, che meglio il vero | |
| D'ogni primo intelletto in Dio conosce. ³⁴ | |

³⁴ Tasso, *Il Mondo creato*, IV 435-458 (cito da *Mondo creato* LUPARIA). Il paragone dell'intelletto agente con il sole, oltre che nel citato passo del *Porzio*, compare anche nell'*Esposition de l'Auteur* che accompagna la *Catena de le laudi de la serenissima Margherita Gonzaga d'Este* (Rime 1012), dove il Tasso chiarisce il senso della comparazione contenuta nella seconda strofa (vv. 20-27) affermando che “le virtù de l'animo, illustrate dal lume de l'intelletto, il quale è quasi un sole, prendono diverse apparenze quasi diversi colori”. E si tratta del classico paragone aristotelico (*De anima*, III 5), volto però a una diversa significazione: per lo Stagirita infatti l'intelletto agente è una luce spirituale che rende intelligibili in atto le *forme materiali* che sono intelligibili solo in potenza. Ma importante è soprattutto il riscontro con *Rime*, 113 31-33: “Ben il sai tu, che sovra il fosco senso / Nostro riluci sì da l'alta sede / Come il sol che rotando esce di Gange; / [...]”. A 32 il Tasso chiosa: “Alta chiama la sede in cui riluce la ragione, perch'ella è ne la più sublime parte del corpo: e l'altre potenze hanno la sede assai più bassa. O la chiama alta, accennando l'opinione d'alcuni Platonici; che l'intelletto sia parte in noi, e parte fuori di noi”. E a 33 chiarisce: “La parte ch'è ragioneuole per se stessa è assomigliata al Sole, il quale non riceue il lume da alcuno altro, ma la parte ch'è ragioneuole per participatione, si può paragonare a la Luna illustrata dal Sole”. Inoltre a 136-137

Il passo è di estremo interesse per l'interpretazione della prima quartina del sonetto. Non soltanto per i suoi assunti filosofici e persino per il linguaggio metaforico in cui essi si traducono (si noti che la parte della mente umana *a patir acconcia*, l'intelletto possibile, irradiata dall'intelletto agente *alluma et orna* / *In sé mille leggiadre e chiare forme*. e la coppia verbale qui sottintende tanto la metafora dell'*intellectus efficiens* come lume³⁵ quanto quella, più peregrina, che lo vede agire come artista e pittore). C'è di più: il Tasso ha squadernato ai vivagni del più autorevole testimone del *Mondo creato*, il codice Palatino, tutte le *auctoritates* che stanno a fondamento di questi ardui versi del poema sapienziale. Non è una sorpresa che il paragone iniziale gli venga da un passo dell'*Heptaplus* (*Ex.*, IV IV, pp. 278-280 dell'ed. Garin) di Pico. Seguono "Aristotile nel / lib. dell'Anima / e Peripatetici/ tutti" (vv. 443-445); "Ale<s>sandro / Afrodiseo e / seguaci" (vv. 450-451). Chiude la serie (v. 457) "S. Tomaso": ma il nome del *doctor angelicus*, associato al monito rivolto all'*animosa ragione* perché *ceda a quel che pia conferma antica fede*, adempie alla semplice funzione tattica di una genuflessione rituale e formale al cospetto del santo atleta guardiano dell'ortodossia tridentina e sottintende, da parte del poeta, la perfetta consapevolezza della natura eterodossa delle tesi lì esplicitamente illustrate, le stesse che in modo più criptico ma anche più temerario tramano il sonetto in morte del domenicano Costabili.

Ho parlato prima di audace concordia tra l'aristotelismo materialistico di Alessandro e le sacre scritture, raggiunta per mezzo di un'ermeneutica neoplatonica. Ora posso precisare che la guida e l'ispiratore del Tasso (prima di San Basilio) è proprio Pico, il *comes concordiae*, il geniale esegeta del *Genesis*. Mi sembra significativo, a tale proposito, ciò che si legge in un altro dialogo tassiano, *Il Forno overo de la nobiltà*, la cui laboriosa redazione definitiva, protrat-

("E con quel fido tuo, che d'alto lume / Scorto si move [...]") annota: "Con la volontà, che segue il conoscimento de la ragione. O intende alcuno altro lume superiore"; mentre a 142-143 ("Altre forme più belle ad altri raggi / Di più bel sol vagheggia; ed io felice / Sarei [...]") precisa: "A' raggi del Sole intellettuale. [...] Se l'appetito del senso si conformasse con la volontà illuminata da lume superiore, l'uomo sarebbe felice. Imperoché in quanto è volontà, ha il bene per oggetto. In quanto illustrata da lume superiore non s'inganna ne l'electione". Il *lume superiore* è l'intelletto agente, il *νοῦς ὑπεράνω* di Aristotele, come si arguisce dalla variante attestata dall'ed. Osanna nell'autocommento al v. 151: "MA S'A TE NON DISPIACE, O PEREGRINA Chiamo l'anima ragionevole peregrina, come chiamò Dante / "Frate, disse, ciascuna è Cittadina / D'vna vera Città, ma tu vuoi dire, / Che viuesse in Italia peregrina". E 'l Petrarca parimente intendendo de l'anima disse / "Dentro le quai peregrinando albergo". / Ma questa fu opinione ancora d'Aristotele ne' libri de gli animali, oue [*De generatione animalium*, II 3, 736 b 27-29] egli disse che la mente veniva di fuori. Altrimenti si legge ALTA REGINA".

³⁵ Cfr. *Il Cataneo overo de le conclusioni amorose*, in *Dialoghi* II/II: 831, § 108.

tasi dal 1581 al 1587, è non soltanto cronologicamente contigua al sonetto (non per nulla incluso con il dialogo nelle *Gioie di rime e prose* [...] *quinta e sesta parte* del Vasalini), ma anche strettamente implicata con esso dalla tematica *de anima* che vi ha largo spazio, a testimonianza di speculazioni e letture che con i loro invidiosi veri assillavano in quegli anni la mente inquieta e dubbiosa del Tasso.³⁶

Nel *Forno* dunque, ambientato a Torino, Torquato, che si nasconde sotto la toga dottorale dell'uomo di "robba lunga" Agostino Bucci,³⁷ fa culminare

³⁶ "Debbiam forse credere che, sì come la madre natura da una sola massa informe, ch'è detta materia prima, forma gli elementi e i misti e nostri corpi medesimi di varie qualità e di complession diversa, così Iddio, ch'è dator de l'anime, co' raggi d'un solo intelletto l'illustri tutte a guisa di sole che risplenda in diversi cristalli; o pur debbiam dire che più siano e diverse per numero, le quali siano infuse in queste membra terrene? E s'uno è l'intelletto agente, onde aviene ch'altramente illustri la mente di Platone, altramente quella di Aristotele: laonde il primo stimò di portar dal cielo la notizia di tutte le cose [le *forme del cielo* 3], l'altro solo l'attitudine a l'imparare? O pur come l'intelletto possibile, s'egli non è l'anima nostra né parte di lei, ma una sostanza seperata, si congiunge a voi o in me per li fantasmi che sono in me e in voi, in guisa ch'intendendo l'intelletto possibile, intenda l'uomo? È questa continuazione secondo la prima generazione de l'uomo o pur secondo la sua operazione? S'in quel modo, perché l'uomo, subito ch'egli è nato, non intende tutte le cose? S'in questo, come è sua propria? E s'ella si fa in quella guisa che lo specchiato si continua a l'uomo, la cui imagine resulta ne lo specchio, è manifesto che questa continuazione non basta a la continuazione de l'intelletto; anzi, come l'azione de lo specchio, ch'è il rappresentar la forma, non si può attribuir a l'uomo, così l'azione de l'intelletto possibile per sì fatto congiungimento non è propria di questo uomo, o sia Platone o Socrate o Alcibiade: e, congiungendosi in questa guisa, non so intendere com'egli intenda. Ma se l'intelletto si congiunge a l'uomo come motore in quella guisa che 'l nocchiero si congiunge a la nave, come del movente e del mosso si fa una cosa medesima? Sta egli affisso al corpo, quasi al temone? E se 'l governo de la nave non intende, bench'intenda il suo governatore, come intende il corpo a l'intender del suo intelletto?". Nel dialogo al dubbio agnostico del secondo interlocutore, il gentiluomo modenese Antonio del Forno che dà il nome al dialogo ("A.F. Io di tutte queste opinioni sono in guisa dubbio che non saprei qual più mi dovessi lodare, o pur qual meglio potessi intendere"), il filosofo Bucci replica con una battuta sibillina che tradisce la consapevolezza di quanto fosse delicato il tema: "A.B. Pur quella più ci dovrà piacere che sarà più conforme a la nostra fede: perché de la nobiltà debbiamo ragionare in modo che, se mai queste opinioni si divulgheranno, non offendano gli orecchi de' religiosi" (*Il Forno ovvero de la nobiltà*, in *Dialoghi* II/I: 56-57, §§ 118-120).

³⁷ Lo rivela l'intenzione manifestata, mentre si compiva la revisione dei dialoghi, in una lettera datata di Mantova il 2 giugno 1587 al Licino: "Forse avrei cambiata la persona del Bucci in quella del Forestiero Napoletano, e potrebbe il signor Ercole farmi questo piacere facilmente, cassando solamente il segno del nome, e riponendovi in quella vece un F ed un N, ma lasciando però il nome del Forno" (*Lettere*, III n. 825: 204). Un modo per appropriarsi in maniera anche più esplicita e soggettiva di

l'ampia digressione sull'anima nella atmosfera rarefatta del sogno e della visione. Entro la dimensione onirica, ove il vero si manifesta nei modi ambigui e favolosi del mito attraverso l'oscuro enigmatico linguaggio dei simboli, sembra aver luogo un superamento dell'argomentazione analitica e dell'indagine discorsiva che procede per distinzioni razionali ("Ma forse in questo ragionamento io trapasso quel che si ricerca nella filosofia: laonde s'alcuna cosa rimane, io la vi racconterò a guisa d'un sogno"). L'oggetto della meditazione nello stato di veglia, protratta con ostinazione instancabile nelle ore notturne, aveva riguardato proprio l'indagine sull'immortalità dell'anima, esaurendosi nella contraddittoria molteplicità delle conclusioni, sempre provvisorie e deludenti, cui può pervenire l'umana sapienza rappresentata dai commentatori del maestro di color che sanno ("E sogno fu veramente, o visione, quella notte passata: perché avendone vegggiata gran parte in paragonare alcuni detti d'Alessandro, di Temistocle [*sic*: per Temistio] e di Simplicio e di Filopono e d'Averroè e degli altri i quali disputano de l'immortalità de l'anime nostre, mi pareva d'esser trasportato in un loco altissimo e pieno di chiarissimo splendore..."). E nell'abissale mutamento di prospettiva, nell'assoluta libertà metafisica che si accompagna alla visione dall'alto - suggestiva memoria del *Somnium Scipionis* ciceroniano - è ancora costituita da peripatetici la filosofica famiglia ("[...] il Zimara, il Nifo, il Porzio, il Genova, il Maggio, il Locatello e con esso loro il Trissino [...]) che si fa intorno allo spirito pellegrino e lo conduce alla presenza di una luce purissima e immobile, inattingibile e distante nella sua trascendente infinità:

e da questi mi pareva esser condotto dove la purissima luce d'un divino giudice risplende in bellissimi specchi [le intelligenze separate, le menti] che sono di grandissimo numero; e volendo io rimirare onde uscisse quello splendore infinito, mi pareva ch'egli si nascondesse in una lucidissima caligine.

Per internarsi nella contemplazione di quello splendore infinito, che nel suo mistero insondabile già si manifesta, nei termini paradossali dell'osimoro, come *lucidissima caligine*, occorre l'intervento di un mistagogo che - come San Bernardo con Dante - dia ardire e scorga all'ultima visione. A questo compito è chiamato non un peripatetico ma il neoplatonico Pico:

Laonde io taceva e non ardiva in quell'altissimo silenzio di chiedere alcuna cosa; ma il Pico mi diede ardire, e dimostrommi una semplicissima forma uniforme ma piena di tutte le forme, la qual risplende molto più fra gli altri intelletti che non fa il sole tra le stelle; e in lei vidi una grande anima, ch'era l'esempio di tutte l'anime, dicendo: "Se mai dubitasti de la

pensamenti che evidentemente esulavano dallo sfoggio di una mera e oggettiva competenza tecnica intorno a complesse questioni filosofiche.

predestinazione, rivolgi gli occhi a questa luce, che può scacciar tutte le tenebre". Ma co 'l fine si ruppe co 'l sonno la mia visione: laonde io, subito desto, andai per visitare il padre Barbavara, e con esso lui ragionai di molte cose, in comperazione de le quali le ragionate da noi sarebbon quasi faville appresso ardentissime fiamme.³⁸

Ciò che qui il Tasso rappresenta non ha in effetti alcuna attinenza con il pensiero discorsivo e razionale di Aristotele, bensì con la forma di conoscenza metarazionale e mistica in cui culmina la speculazione metafisica di Plotino. Si tratta di tre ipostasi. Lo *splendore infinito*, l'Assoluto ineffabile e trascendente che irradia la sua *purissima luce* restando nascosto, corrisponde all'Uno da cui procede l'Essere (*Enn.*, IV 3,17). La seconda ipostasi è il *voûs*, nel quale intelligenza e intelligibile, pensiero e essere, l'uno e i molti vengono a coincidere così da formare una unica realtà, una totalità in cui il veggente non differisce in nulla dall'oggetto veduto (*Enn.*, V 3,5 e 11; 9,3; 6 e 8): l'intelligenza costituisce il momento unitario ("una semplicissima forma uniforme"), mentre "l'Essere si differenzia da essa non solo come pensato dall'Intelligenza, ma si moltiplica in tutte le varie Idee o Forme, che sono esseri: l'Iperuranio platonico diventa "cosmo noetico" o "cosmo intelligibile" come contenuto dell'Intelligenza"³⁹ (la semplicissima forma uniforme è "piena di tutte le forme": ne è gravida avendo in sé tutte le cose⁴⁰

³⁸ *Forno* 1999: 59-61, §§ 126-131. *CORSARO* 2003: 85-86, rilevando che la lezione *Pico* nel ms. autografo E è variante seriore sostitutiva di *Porzio* (lezione originaria attestata anche dalla Vasalini), si dice colpito dall'"estrema incertezza" di cui il Tasso darebbe prova nell'elezione del mistagogo ("[...] lascia interdetti quel mutamento tardivo a fronte di un contesto che coerentemente vorrebbe appunto il Porzio, il medico peripatetico che aveva detto la sua tra Napoli e Pisa negli anni della prima infanzia di Torquato [...]"). Confesso che nella correzione - certamente significativa - non scorgo traccia di incertezza né tantomeno di incoerenza da parte del Tasso. Non è - a mio parere - un preteso (e tutto da dimostrare, alla luce dei testi) averroismo del Tasso, più cauto e prudente, a farlo recedere nella speculazione (e per lo studioso si tratta di una regressione) dinnanzi alla radicale arditezza delle conclusioni alessandriste (anche in rapporto alla negazione dell'immortalità dell'anima) cui era pervenuto il Porzio nel *De humana mente disputatio* (Firenze, Torrentino, 1551). Al contrario, il nome di Pico rappresenta - come tenterò di dimostrare - una svolta e un superamento: dalla dottrina peripatetica *de anima* condotta ai suoi esiti estremi da Alessandro (e la scelta iniziale del Porzio - sorprendente in quel contesto - pare alludere proprio a tale percorso), il Tasso perviene, attraverso Pico, a una non meno audace conciliazione tra quella noetica radicalmente immanentistica e la trascendenza del pensiero neoplatonico e cristiano.

³⁹ G. Reale, *Plotino come "Erma bifronte"* (II, § 7: xxxii), in Plotino, *Enneadi*, Traduzione di R. Radice, Saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2002 (le citazioni seguenti sono tratte da questa edizione).

⁴⁰ Cfr. *Enn.*, V 1,8: "[...] è piena [...] dunque tale Intelligenza, una stirpe degna di un'Intelligenza assolutamente pura, non generata da altro se non dal primo principio.

ed essendo la totalità delle Forme: *Enn.*, VI 2,21). Entro il $\nu\omicron\delta\varsigma$ appare la terza ipostasi, “una grande anima, ch’era l’esempio di tutte l’anime”: l’Anima primigenia e suprema. Mostrandola permanere all’interno del $\nu\omicron\delta\varsigma$ il Tasso afferma implicitamente - sulla scorta di Plotino (*Enn.*, II 9,2; IV 2,12 ss.; IV 3,12) - che essa è strutturalmente connessa con l’Intelligenza. Tale Anima suprema, procedendo dall’Uno e dal $\nu\omicron\delta\varsigma$, è l’ultima delle realtà intelligibili e confina con il sensibile di cui è la causa produttrice: “l’ipostasi cosmogonica che coincide col momento in cui, come ultimo dono di sé, l’intelligibile genera il mondo fisico, manifestandosi nella dimensione del sensibile” (III 2,2; V 2,2).⁴¹ In quanto tale, l’Anima ha dunque “due volti” (*Enn.*, IV 6,3). Con l’uno guarda alla sua origine (*le forme del cielo, onde già venne*), all’Intelligenza entro cui permane e della quale è immagine (*Enn.*, V 1,3 e 6;⁴² V 3,8 e 9; ecc.). Con l’altro

Con la sua nascita si generano tutti gli esseri, tutto lo splendore delle Idee e tutte le divinità intelligibili [*i bellissimi specchi del Forno*]. Questa Intelligenza è piena [$\pi\lambda\eta\rho\eta$] degli esseri che generò, e poi, per così dire, ancora se li inghiottì, per averli di nuovo con sé e per impedire a essi di decadere a livello di materia e d’essere allevati da Rea, come fanno intendere i miti e i misteri, quando narrano del dio più sapiente, cioè Crono, il quale, prima della nascita di Zeus ancora aveva in sé ciò che generava. Era saturo, dunque: un’Intelligenza sazia. Dopo di ciò si dice che desse alla luce Zeus, già in stato di ‘sazietà’: ciò <vuol dire> che l’Intelligenza genera l’Anima, l’Intelligenza che era già perfetta”.

⁴¹ Cfr. Reale, *Plotino come “Erma bifronte”*, cit., II, §10: XXXVII. “Ma facendo <di tutte> una sola Anima, la si riconduce a un’altra realtà, che non è più di questo o di quell’essere, né di un essere in generale e neppure del cosmo o di qualche altra cosa, ma è propriamente un principio creatore sia del cosmo sia di ogni essere animato” (*Enn.*, IV 3,2).

⁴² Plotino, *Enn.*, V 1,3: “Considera, per cominciare, quella realtà che sta in alto, ‘in vicinanza’ dell’Anima e che è ancora più divina di quell’essere divino, giacché l’Anima stessa viene dopo di essa, e da essa. D’altra parte, pur essendo l’Anima quella tal sostanza che si è mostrato, essa è pur sempre immagine dell’Intelligenza. Come il discorso pronunciato è immagine di quello interiore dell’Anima, così quest’ultima è un pensiero dell’Intelligenza, è la sua piena attività e quella vita che procede alla costituzione di un altro essere, in questo simile al fuoco che è calore in sé e calore diffuso. Ma quel primo calore non va considerato alla stregua di un’emissione, ma come qualcosa che resta nel fuoco; l’altro calore, poi, viene come conseguenza. Dunque, l’Anima, provenendo dall’Intelligenza è intellettuale, e la sua intelligenza si esprime nei ragionamenti, e la perfezione le deriva ancora dall’Intelligenza, quasi fosse un padre intento ad allevare il figlio che ha generato meno perfetto di sé [si vedano i vv. 12-14 del sonetto]. L’Anima, dunque, ha la propria realtà dall’Intelligenza, e il pensiero per essa si realizza nella contemplazione dell’Intelligenza, perché nel guardare ad essa trae da sé come qualcosa che non le è estraneo. Invero, solo questi meritano il nome di atti dell’Anima, in quanto hanno i tratti dell’Intelligenza e vengono dall’Anima stessa; invece le attività di livello più basso le provengono da altro e sono affezioni di un’anima corrispondente. L’Intelligenza, dunque, sempre più potenzia la divinità

guarda al mondo sensibile nel quale si rispecchia, irradiandolo e facendolo risplendere con la sua luce. Nella sua discesa, entra in contatto con il divenire e le accade di apparire divisibile e molteplice pur restando una nella sua immutabile sostanza trascendente: Anima del Tutto che pone, regge e governa il mondo e, restando lassù, si riveste di corporeo senza scendervi; infinite anime degli astri, degli uomini e dei viventi particolari calate nei corpi ("La propria anima di ciascuno è una particella di quella dell'universo", afferma lo spirito visitatore nella prima redazione del *Messaggero*, in *Dialoghi* III: 381, § 126). La *grande Anima* è - dice il Tasso - esemplare, archetipo, modello di tutte queste anime gerarchicamente inferiori. Le ragioni formali - i λόγοι - che l'Anima suprema possiede "sono 'immagini' delle Forme ideali dell'Intelligenza; la vita che l'Anima dona ai corpi è 'immagine' della propria vita che a sua volta è 'immagine' della suprema vita dell'Intelligenza). L'Anima possiede per 'immagini' la realtà degli enti intelligibili, e l'universo fisico rispecchia, pure per 'immagini', la totalità delle immagini dell'Anima".⁴³ L'Anima è dunque la ragione formale di tutte le cose (*Emm.*, IV 6,3), l'espressione più compiuta del λόγος, identificato con essa in quanto λόγος πάντων.⁴⁴ Trovandosi a mezzo tra i due mondi, l'Anima è l'ultima ragione formale degli intelligibili e degli esseri che si trovano nel

dell'Anima, sia perché le fa da padre, sia perché è presente in lei; non c'è nulla infatti che si frapponga fra loro, se non il fatto d'essere realtà distinte, l'una in guisa di conseguente e di ricettacolo, l'altra in guisa di forma [cfr. ARISTOTELE, *De anima*, III 5, 430a 10-15; e il passo di Alessandro di Afrodisia citato nella n. 24]. Ma la materia dell'Intelligenza è bella perché ne riproduce la forma ed è semplice. Di quale natura sia l'Intelligenza risulta già dal seguente fatto: che è ancora migliore dell'Anima la quale pure è di tale eccellenza". V 1,6: "E come l'Anima è un pensiero dell'Intelligenza e una sua attività, lo stesso vale per l'Intelligenza rispetto a Quello [l'uno]. Solo che il pensiero dell'Anima è tutt'altro che chiaro; l'Anima infatti è solo un'immagine dell'Intelligenza, ragione per cui deve guardare all'Intelligenza; quest'ultima, a sua volta, per restare se stessa bisogna che guardi a Quello di lassù".

⁴³ Plotino, *Emm.*, IV 3, 10 (cito la nota - p. 866, n. 32 - che il Reale appone a questo luogo).

⁴⁴ Cfr. *Il Ficino ovvero de l'arte*, in *Dialoghi* II/II: 894, § 9 "C.L. Diceste ancora, se ben mi rammento, sovra il libro de la *Providenzia* che le ragioni del mondo erano contenute ne la natura, e quelle de la natura ne l'anima e quelle de l'anima ne la mente; ma se queste cose son vere, la natura è contenuta ne l'arte, la quale è uno abito de l'anima o de la mente. [...] Quando io scrissi che le ragioni de la natura erano contenute ne l'anima e quelle de l'anima ne la mente, non intesi de la mente o de l'anima umana, ma de l'anima del mondo e de la mente divina, ne la quale si contengono senza dubbio tutte le cose: e che altro sono le idee che ragioni e forme de le cose? Ma le forme corruttibili de le cose inferiori sono quasi immagini e figure: laonde in comperazione de le idee possono esser dette immagini ch'appaiono ne l'acque, ne le quali non è alcuna stabilità o fermezza". Il riferimento è al commentario del Ficino *In librum de Providentia*, cioè a *Emm.* III (il rinvio è del Baffetti).

mondo superiore ed è, d'altra parte, la prima che si trova nel cosmo sensibile. Se da un lato essa, quale immagine del *voûs* ed esemplare delle anime individuali, è come un'attività che viene dall'Intelligenza e agisce attivamente - dall'interno all'esterno - informando la materia, dall'altro, in quanto evanescente rispecchiamento dell'intelligibile nel mondo dell'illusione (prodotto dall'Anima stessa) costituisce il sostrato che riceve passivamente l'impronta. Ecco allora i paragoni con il sole e la luna del citato passo del *Mondo creato*, paragoni che il Tasso desume - come s'è detto - da Pico, ma che sono già in Plotino.⁴⁵ Ed ecco, soprattutto, la metafora dell'intelletto artefice e dell'anima assimilata a tela non dipinta.⁴⁶ Con procedimento sincretistico

⁴⁵ Cfr. *Enn.*, v 6,5: "E così il primo [il Bene, l'Uno] va paragonato alla luce, il secondo al Sole, e il terzo alla Luna che riceve la luce del Sole. L'Anima, infatti, ha come carattere acquisito l'Intelligenza, e questa le conferisce una certa coloritura quando diviene intelligente; invece l'Intelligenza possiede un tale carattere come suo proprio, non essendo però solo luce, ma anche oggetto illuminato nella sua sostanza. Quello che le partecipa la luce, non essendo altro che luce, è qualcosa di semplice, che dà all'Intelligenza la possibilità d'essere quello che è". Anche nel passo del *Forno alla purissima luce* dell'Uno fa séguito, quale sua irradiazione, il *voûs* che "risplende molto più fra gli altri intelletti che non fa il sole tra le stelle": dove si intenda che le stelle brillano di luce riflessa. Utile il riscontro con la *Risposta all'opposizione fatta al sonetto "Spino leggiadre rime in te fiorio"* (in morte di Pietro Spino, *Rime* 1296) che si legge, a piè del testo, nella stessa stampa Vasalini ove sono raccolti il sonetto per il Costabili e il *Forno* (scritti tutti nello stesso tomo di tempo): "*Tanto acquistano il Cielo e gli altri lumi* [è il v. 13]. /Vorrebbe saper l'oppositore, quali sian gli altri lumi; perché gli Angeli, come a lui pare, non son lumi: ed in ciò molto s'inganna; perché Dionigi Areopagita li chiama lumi, dove egli forma una catena di lumi occulti e di visibili: ed occulti chiama gli intelletti angelici e gli animali; e manifesti, i lumi celestiali. Gregorio Nazianzeno ancora chiama gli Angeli, secondi splendori; e Marsilio Ficino, sovra Dionigi Areopagita, dice che 'l lume, il quale procede da esso Bene, subito nel sommo e primo grado di partecipazione crea, come scintilla, le sostanze a fatto separate. Ed altrove, che gli Angeli sono, in comparazione d'Iddio, come le stelle a paragone del Sole; ben ch'io non intenda degli Angeli, ma dell'Anime, e degli umani intelletti, i quali ancora si posson chiamar lumi, come si può conoscere per le cose già dette. E Marsilio sovra Plotino dice: *Ut lumina ad Solem, anima refertur ad mentem*. Ed in Plotino istesso si legge, che tutti gli intelletti s'uniscono in Dio, come i raggi nel Sole. E prima di lui Platone assomigliò l'intelletto al Sole; ed Aristotele al lume. E perché l'intelletto agente è parte dell'anima, come afferma San Tomaso; e non è un solo, ma son molti; dunque, per tutte queste autorità, per *gli altri lumi* si possono intendere l'anime e gli intelletti; [...]" (*Prose diverse*, II: 149-150). Come si può constatare, nell'autoesegesi in prosa il Tasso appare assai più cauto e perfettamente consapevole dell'ortodossia e di *quel che pia conferma antica fede*.

⁴⁶ Cfr. *Enn.*, v 9,3: "[...] dovrai chiederti da dove viene la forma alla materia, e in particolare se anche l'Anima fa già parte degli esseri semplici, oppure se essa comprende una specie di materia e di forma, come <per esempio> un'Intelligenza immanente, paragonabile alla forma calata nel bronzo, ma anche all'artefice di questa forma

tipico del Mirandolano nel concetto di *mente* confluiscono il νοῦς ποιητικός dell'Afrodiseo, l'Anima suprema di Plotino - ipostasi cosmogonica priva di rapporto diretto con i corpi e assoluta in quanto non appartenente a nulla (*a nessun loco avvinta*) - e il *creator Spiritus* della tradizione cristiana, finendo con il sovrapporsi⁴⁷ in un modo che avrebbe suscitato - è ragionevole supporlo -

nel bronzo. Applicando tali considerazioni al tutto, anche in tal caso si dovrà risalire a un'Intelligenza veramente creatrice, ossia al Demiurgo [...]. C'è, pertanto, un'Intelligenza che funge da forma dell'Anima, e costituisce la sua configurazione, e poi un'altra Intelligenza che conferisce questa figura come fa l'artefice della statua il quale ha in sé tutto quello che dà [in quanto *dator formarum*]. Se le cognizioni che l'Intelligenza fornisce all'Anima sono prossime alla verità, quelle che toccano al corpo sono ormai simulacri e immagini". v 9,4: "[...] l'Intelligenza si distingue dall'Anima e le è superiore: e ciò che è superiore viene prima per natura. Certamente non è vero, come ritengono alcuni, che un'Anima, realizzato a pieno il suo sviluppo, possa dare alla luce l'Intelligenza: come potrebbe, infatti, ciò che è in potenza divenire in atto, se non ci fosse una causa che la conduce in atto [si noti che il sonetto asserisce proprio la superiorità assiologica e la anteriorità della *mente* rispetto all'*alma*: ribadita, quest'ultima, anche dal piucheperfetto *l'avea dipinta* 4; quanto alla *causa* che conduce in atto ciò che è in potenza, questa è appunto la funzione dell'intelletto agente]. Se il passaggio fosse casuale, potrebbe capitarle di non attuarsi. Non resta che ammettere che le realtà prime sono in atto, autosufficienti e complete. Le realtà imperfette seguono a queste, e giungono a perfezione grazie ai loro padri che all'inizio le hanno generate in uno stato di imperfezione. E, dunque, anche l'Anima, in rapporto a quel primo artefice, è materia, solo che in seguito è da lui formata e perfezionata. Orbene, se l'Anima è esposta a subire affezioni, è necessario che esista qualcosa che ne sia esente - altrimenti il tempo consumerebbe tutto - e quindi bisogna che prima dell'Anima esista qualcosa" (e si veda anche v 9,5). vi 2,22: "L'Intelligenza, pertanto, possiede la sua ipostasi successiva, cioè l'Anima, la quale rientra, anch'essa, nella sfera del numero, fino ai suoi limiti estremi, coincidenti proprio con l'indefinito. Certo, è pur sempre Intelligenza una parte di tal genere, e, sebbene l'Intelligenza sia padrona di tutto ed anzi sia il tutto [...], l'Anima è parte di una parte, ed è come un'attività che viene dall'Intelligenza. Infatti, quando quest'ultima sviluppa la sua attività al suo interno, l'effetto del suo agire corrisponde ad altre intelligenze; quando, invece, agisce dall'interno all'esterno, l'effetto è l'Anima [...]. I loro atti sarebbero quindi duplici: verso l'alto, e allora si ha una Intelligenza, verso il basso, e si hanno le altre potenze di diverso ordine; quella estrema è ormai a contatto con la materia e la configura. Il fatto che ci sia una parte bassa dell'anima non impedisce che tutto il resto stia in alto. In verità, quella che si chiama parte inferiore dell'Anima non ne è che una raffigurazione e non una parte separata: è simile alle immagini nello specchio, che ci sono solamente finché lì fuori si trova il loro modello".

⁴⁷ Oltre ai testi citati nella n. 32 è opportuno richiamare la prima stesura del *Messaggero*: "Dunque, soggiunsi io, per questa ragione [perché l'anima informa il corpo: forma informante e non assistente, a guisa di nocchiero che, stando sulla nave per guidarla, ne è separato] l'anima mia dal corpo non è separabile. Non replicò egli, quell'anima tua ch'informa il tuo corpo e in ciascuna parte d'esso si ritrova; ma l'intelletto tuo si può dal tuo corpo dividere, il quale anch'egli al reggimento del corpo, come il nocchie-

L'orrore dell'inquisitore Costabili. Né diversa sarebbe stata la reazione del teologo domenicano Giovanni Ambrogio Barbavara (1520 ca.-1594), al quale il Bucci-Tasso (non so quanto gli si convenga l'elogio tributatogli dall'interlocutore: "La prudenza vostra s'agguaglia a la dottrina") appare tanto impaziente di comunicare la propria "mirabil visione". Al dotto padre, legato all'ambiente borromaico (era entrato al servizio del cardinale dopo gli studi teologici a Parigi), non sarebbe certo sfuggito il tentativo - trasparente del resto, e autorizzato da una tradizione patristica, soprattutto greca, incentrata nell'esegesi di *Enn.*, v 1 - di istituire una relazione e individuare una analogia tra le ipostasi di Plotino e le tre Persone della Trinità (il predicato di *divino giudice* attribuito alla luce dell'Uno ineffabile rimanda al Padre e alla sua gloria risplendente negli *specchi* delle Intelligenze celesti, correlandosi all'*eterno alto consiglio* al cui cospetto compare l'anima nel v. 9 del sonetto; così come il suo *splendore infinito* corrisponde a *lo splendor ch'ogni splendore avanza* del v. 11). Ma più ancora, credo, lo avrebbe colpito - del passo ellittico quanto pregnante - quell'esortazione che il mistagogo mirandolano rivolge in sogno all'anima peregrina dalla carne del Bucci nel momento culminante della visione e prima che essa dilegui: "Se mai dubitasti de la predestinazione, rivol-

ro alla nave, è preposto. Dunque, dissi io, il cielo non è animato. Cotesto, diss'egli, sarebbe sconvenevole d'affermare, perciocché se l'uomo ha l'intelletto, ch'in se stesso quasi signore sta raccolto né si mescola con le sordidezze del corpo, e oltra di ciò un'altra anima, se due non sono, che per tutto penetra e si distende, il mondo, che dell'uomo tanto è più nobile, non deve esser meno di quel ch'abbia l'uomo: ond'è necessario di por l'anima del mondo per la quale i corpi celesti sono animati e hanno oltra di ciò le proprie intelligenze, che per proporzione al nostro intelletto corrispondono. / Quello che dell'anima del mondo tu dici, replicai io, mirabilmente s'accorda co' versi del mio poeta: [cita nuovamente *Aen.* VI, 724-27: cfr. n. 33]. Tutto, rispose lo spirito, dottissimamente è detto dal tuo poeta, perciocché *caelum et terram* ci dinotano il primo cielo e la terra, *camposque liquentes* l'aria, l'acqua e 'l fuoco, ch'hanno corpo liquido, tutto che del fuoco si possa dubitare. In quel verso poi: / *Lucentemque globum lunae titaniaque astra* / parla de gli altri cieli tutti, che sono doppio il primo, sì che niuna parte dell'universo è da lui lasciata a dietro, e tutte dice che dallo spirito, ch'è l'anima del mondo, sono nudrite. Solo nell'usar la parola di mente ha usato alquanto della poetica licenza del confondere i nomi: perciocché l'anima del mondo non è mente. Non mancano nondimeno autorità con le quali questa opinione si potrebbe difendere" (*Dialoghi* III: 378-380, §§ 122-125). Le "autorità" potrebbero essere quelle di Plotino e, come si vedrà, di Pico. Va ricordato anche il passo del medesimo dialogo (nella stesura definitiva: vedilo citato alla nota 21) che suscita lo sconcerto di Antonio Corsaro, tanto da venire imputato al Tasso filosofo quale prova della sua presunta confusione terminologica e pochezza speculativa. Alla luce delle considerazioni svolte (il tema è il medesimo che nel sonetto) proporrei di intendere: "La mente [l'intelletto agente] - rispose - è parte di quell'anima [l'intelletto possibile, nel sonetto chiamato appunto *alma*] che anch'ella è detta mente, e quasi suo capo. Ma chi vede mai il capo immortale, quando l'altre parti sono mortali?"

gi gli occhi a questa luce, che può scacciar tutte le tenebre”.⁴⁸

L’illuminazione dissipatrice di ogni dubbio - soltanto annunciata, folgorante, totalmente gratuita ma resa possibile da una *conversione* contemplativa - giunge *ex alto* e proviene dalla *mente* “la qual risplende molto più fra gli altri intelletti che non fa il sole tra le stelle”, dal *voûs* al quale è congiunta l’Anima suprema, sua immagine: ciò che i filosofi peripatetici chiamano intelletto agente e la lingua sacra Spirito.⁴⁹ Quando, nella fa-

⁴⁸ Nella prima stesura del dialogo, a riprova di quanto il Tasso fosse consapevole della delicatezza della questione, si legge: “Ma perciocché non è mia intenzione [è sempre il Bucci a parlare] di mescolare in questo mio moral ragionamento ragioni teologiche, né dirò altro di questo, né riproverò quell’altra sua [di Dante] opinione, che la nobiltà nasca dalla predestinazione, ne’ pelaghi infiniti de la quale temerei che ’l mio debil giudizio naturale facilmente affondasse, sì che vi fosse uopo di sicuro notatore a trar-nelo sicuro a riva” (cito dall’ed. Prandi, p. 119). Chi dovrebbe scamparlo dal sicuro naufragio è, beninteso, il “dottissimo e piissimo” padre Barbavara: ma il Bucci ne declina prudentemente il caritatevole soccorso (“[...] ma riserbiamo a valerci di lui in altra impresa [...]). Il Prandi nota nel suo commento (p. 158, rr. 2405-2406) che l’opinione dantesca è quella esposta in *Convivio*, IV *Canz.*, vv. 112-124: “Però nessun si vanti / dicendo: ‘Per ischiatta io son con lei [la nobiltà]’, / ch’elli son quasi dei / quei c’han tal grazia fuor di tutti rei; / ché solo Iddio a l’anima la dona / che vede in sua persona / perfettamente star: sì ch’ad alquanti / ch’è ’l seme di felicità s’accosta, / messo da Dio ne l’anima ben posta. / L’anima cui adorna esta bontate / non la si tiene ascosa, / ché dal principio ch’al corpo si sposa / la mostra infin la morte” (DANTE 1988: 517-519). Il passo presenta più di qualche attinenza con il tema del sonetto. Aggiungo che la correlazione appare ancora più stretta con il commento a questo luogo (IV XXI), dove Dante chiarisce “come questa bontate discende in noi; e prima per modo naturale, e poi per modo teologico, cioè divino e spirituale”. Proprio qui si rivela che “per diversi filosofi de la differenza de le nostre anime fue diversamente ragionato: ché Avicenna e Algazel volsero che esse da loro e per loro principio fossero nobili e vili; Plato e altri volsero che esse procedessero da le stelle, e fossero nobili e più e meno secondo la nobilitate della stella” (argomentazione ripresa nella seconda redazione del *Forno*, come si vedrà).

⁴⁹ Occorre rilevare ancora l’analogia con il pensiero, neoplatonico, di Dante: “[l’anima], incontamente prodotta, riceve da la virtù del motore del cielo [Dio] lo intelletto possibile; lo quale potenzialmente in sé adduce tutte le forme universali [le impressioni stampate o sigillate nell’intelletto dell’uomo dalla luce eterna, o le *forme* che essa vi dipinge], secondo che sono nel suo produttore [Dio o la *mente*], e tanto meno quanto più dilungato da la prima Intelligenza è. [...] E s’elli avviene che, per la puritate de l’anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea, la divina bontate in lei moltiplica, sì come in cosa sufficiente a ricevere quella, e quindi si moltiplica ne l’anima questa intelligenza, secondo che ricevere puote. E questo è quel seme di felicità, del quale al presente si parla. E ciò è concordevole a la sentenza di Tullio in quello De Senectute, che, parlando in persona di Catone, dice: ‘Imperciò celestiale anima discese in noi, de l’altissimo abitaculo venuta in loco lo quale a la divina natura e a la eternitate è contrario [si rammentino i versi iniziali di *Rime* 953]. E in questa cotale anima è la vertude sua propria, e la intellettuale, e la divina,

mosa lettera apologetica a Giacomo Boncompagni del 17 maggio 1580, il Tasso ammette “d’aver avuta alcuna opinione luterana”, egli fa esplicita menzione della giustificazione per fede.⁵⁰ Forse avrebbe potuto aggiungere la predestinazione, il dono della grazia e la connessa, rovente questione del libero arbitrio (cui nella lettera citata si allude espressamente).⁵¹ Non è un caso che nel *Formo* la “mirabil visione” sia la enigmatica risposta, nel linguag-

ciò quella influenza che detta è [...]. E sono alcuni di tale oppinione che dicono, se tutte le precedenti vertudi s’accordassero sovra la produzione d’un’anima ne la loro ottima disposizione, che tanto discenderebbe in quella de la deitade, che quasi sarebbe un altro Iddio incarnato. [...] Per via teologica si può dire che, poi che la somma deitade, cioè Dio, vede apparecchiata la sua creatura a ricevere del suo beneficio, tanto largamente in quella ne mette quanto apparecchiata è a riceverne. E però che da inefabile caritate vegnono questi doni, e la divina caritate sia appropriata a lo Spirito Santo, quindi è che chiamati sono Doni di Spirito Santo. Li quali, secondo che li distingue Isaia profeta [11,2] sono sette, cioè Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timore di Dio. Oh buone biade, e buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminatore, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tale sementa coltivano come si conviene!” (*Convivio*, IV XXI 5-12, in DANTE 1988: 763-772). E in *Com.*, III VII 3 (p. 371), dopo aver citato il *Liber de causis* (“La prima bontade manda le sue bontadi sopra le cose con uno discorrimento [il testo latino ha *influxione*]”), aggiunge: “veramente ciascuna cosa riceve da quello discorrimento secondo lo modo de la sua virtù e de lo suo essere; e di ciò sensibile essemplio avere potemo dal sole”. Mi pare degno di nota - i commentatori non lo rilevano - che Dante si serva qui dello stesso vocabolo con cui in *Par.*, XXIX 21 rende *Gn.*, 1 2: “lo discorrer di Dio sovra quest’acque”, l’azione cioè dello Spirito creatore. Su questo punto, centrale per l’esegesi del sonetto in morte del Costabili, ritorneremo in séguito.

⁵⁰ “Onde quando io non dissi in Bologna d’essere stato luterano o ebreo, perch’io parlava de la forma de la mia credenza, nulla tacqui di vero: ma quand’io scrissi a l’imperatore d’aver giudaizzato e d’essere stato pieghevole a l’opinione de’ luterani, perché de la materia de l’opinioni ragionava, nulla dissi di falso: verbigrazia, che la fede ch’altri ha de l’infinita misericordia d’Iddio, se bene non è certa ne gli altri articoli, può salvare i giusti; che il papa non può trarre l’anime del purgatorio con l’indulgenze ch’egli concede: chiamo forma, le ragioni e i mezzi co’ quali queste opinioni provate si fermino ne l’animo; o fermamente, come la prima nel mio s’era fermata, o dubbiamente, come la seconda” (*Lettere*, II n. 133: 84).

⁵¹ *Ibidem*. 91: “Onde se ben io più facilmente intendo come si provi la Trinità, che come insieme si salvi la prescienza d’Iddio e ’l libero arbitrio de l’uomo (punto che Alessandro nel libro del Fato non potendo intendere, s’indusse a dire, che gli dei sapevano le cose contingenti come contingenti, cioè incertamente); e nondimeno intendo insiem, che ciò avviene o per alcun mio particolare difetto, o per imperfezion de l’umana cognizione; non perché quella che è maggior difficoltà ne la cosa stessa, sia maggior difficoltà in Dio; il qual intende non secondo la lor natura, come piacque ad Alessandro, ma secondo il suo modo di conoscere, come volle Boezio; e può certamente prevedere le cose contingenti, lasciandole in lor natura e tal quale”.

gio del mito, a una questione teologica prima ancora che filosofica: quella della diversità delle anime.⁵² Le opinioni contrastano: per alcuni, dice il Bucci, “niuna differenza è tra loro prima che discendano, ma divengono differenti dappoi ch’elle sono entrate in questo mondo, quasi in una barca”; ma i poeti - Virgilio in *Aen.* VI e Dante in *Par.*, IV 55-60 - “assegnarono questa diversità de l’ordine ancor prima ch’elle si congiungano a’ corpi”:

Tutta volta quel ch’essi dicono de la distinzione de’ luoghi [prima della nascita] par ch’accenni che l’anime siano distinte per alcuni termini estrinseci: la qual differenza non è bastevole appresso i Platonici, perciocché le differenze si debbono assignare da l’intime proprietà, sì come essi stimano, né sono eguali da principio, ma l’una è miglior de l’altra, quantunque san Cipriano dica che *l’anima sint eiusdem rationis*, se vogliamo aver considerazione a’ doni gratuiti, la distribuzione de’ quali non è fatta in parti eguali. Oltre di ciò quel che dicono i Platonici de’ vari ordini de gli animi può ricever buona interpretazione, perciocché l’anime hanno diversi protettori; ma i Principati sono custodi di quelle de’ Principi, le quali avanzano senza dubbio tutte l’altre di nobiltà.⁵³

Nel sonetto il tema della distribuzione ineguale dei doni gratuiti resta - per

⁵² Se la distinzione tra gli uomini, in rapporto alla nobiltà, non deriva dal corpo - “perciocché tutti tragghiamo le membra da una medesima massa di carne” - né dall’anima, in tutti “dotata de le medesime potenze”, “dove si può ella prendere?”, si domanda il Bucci. Alla dubitosa risposta del *Forno* (dalla virtù) che ricalca le parole della Ghismonda boccacciana, egli obietta: “Ma peravventura la risposta non appaga, perché la virtù è ne l’animo; e se ne l’animo non è alcuna diversità ne le potenze, onde nasce la diversità de le virtù, o più tosto onde procede quella de la volontà, ch’è principio de gli abiti? Debiam forse credere che, sì come la madre natura da una sola massa informe, ch’è detta materia prima, forma gli elementi e i misti e nostri corpi medesimi di varie qualità e di complession diversa, così Iddio, ch’è dator de l’anime, co’ raggi d’un solo intelletto [l’intelletto agente] l’illustri a guisa di sole che riplenda in diversi cristalli; o pur debbiam dire che più siano e diverse per numero, le quali siano infuse in queste membra terrene? E s’uno è l’intelletto agente, onde avviene ch’altramente illustri la mente di Platone, altramente quella d’Aristotele: laonde il primo stimò di portar dal cielo la notizia di tutte le cose, l’altro solo l’attitudine a l’imparare?” (*Il Forno*, in *Dialoghi*: 56, §§ 117-118). Di qui prende l’avvio l’esposizione di una serie incalzante di dubbi e di opinioni contrastanti sull’intelletto possibile e sull’anima, conclusa da un monito prudenziale (“A.B. Pur quella [opinione] più ci dovrà piacere che sarà più conforme a la nostra fede: perché de la nobiltà debbiamo ragionare in modo che, se mai queste opinioni si divulgheranno, non offendano gli orecchi de’ religiosi”: p. 57, § 120). È proprio attraverso la noetica di Alessandro che il Tasso cerca una conciliazione tra l’innatismo platonico e la dottrina aristotelica della *tabula rasa*.

⁵³ *Ibidem*: 59, §§ 125-126. Si veda anche la *Dedicatoria* a Scipione Gonzaga, p. 5: “E certo l’anime di tutti i buoni e religiosi son molto più lucide e molto più nobili de’ raggi del sole, e solo inferiori a gli angeli, che sono specchi di luce intelligibile”.

ovvie ragioni - implicito, ma non per questo meno evidente quale necessaria deduzione: se a dipingere “d’ogni forma di virtù” l’anima del Costabili era stato l’intelletto divino - ò θεῖος νοῦς di Alessandro, lo Spirito di Basilio - egli era un predestinato e la sua salvezza non era dovuta alle opere (ciò è asserito in modo espresso, anche se - come vedremo - assai ellittico ai vv. 6-8). Il dono della grazia non presuppone il merito: la dottrina della predestinazione - vero nucleo della dogmatica protestante - postula appunto la diseguaglianza delle anime e deriva dall’idea di una salvezza che trascenda ogni merito personale e cui si partecipi esclusivamente per l’eterna, immutabile, imperscrutabile elezione divina. D’altra parte identificando l’intelletto possibile - la nostra umanità, *la parte in noi soggetta a morte* - con la pura passività della materia, con la sua ricettività inerte informata dall’illuminazione divina dell’intelletto agente,⁵⁴ è proprio l’autonomia e

⁵⁴ “Ma quantunque l’uomo sia sottoposto a le passioni, de le quali son causa i corpi celesti, come è lo scaldarsi e l’affreddarsi e l’altre sì fatte, nondimeno patisce nel corpo, non patisce ne l’anima: e se patisce ne l’anima mortale, non patisce ne la divina e immortale, la qual non è soggetta al patire, o non patisce da’ corpi celesti ma da l’intelletto agente, il quale co’ l suo lume può illustrarla: ma questa è passione che fa perfetta l’anima” (*Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, in *Dialoghi* II/II: 831, § 108). Il passo è inserito, non casualmente, in una più ampia trattazione che affronta la questione del determinismo astrologico e del libero arbitrio (pp. 820-834). Questo, prosegue il Tasso, “per opinione di Plotino” è “la propria operazione de l’uomo: l’uomo dunque o ha elezione o non ha propria operazione”. All’obiezione del Sanminiato (“Io avrei creduto più tosto che propria operazione de l’uomo fosse l’intendere, perché l’eleggere appartiene più tosto a la volontà ch’a l’intelletto”), egli risponde: “Io parlo alcuna volta secondo la dottrina de’ Platonici; ma l’intelletto ancora è libero ne le sue operazioni: laonde per opinione de’ seguaci d’Aristotele la libertà è più tosto ne l’intelletto che ne la volontà, e ne l’intelletto almeno è come in cagione e in origine. Ma Plotino, come più somigliante a’ nostri teologi e particolarmente a Origene, del quale fu discepolo e compagno, assegna per propria operazione de l’uomo quella de la volontà, perché propria operazione dovrebbe esser quella per la quale meritiamo e demeritiamo: ma i nostri meriti e i demeriti procedono più tosto da la volontà che da l’intelletto”. Nel dialogo tardo (*il Cataneo* fu composto tra il 1590 e il 1591) già si prospetta - sulla scorta del commento ficiniano a Plotino - l’accettazione dell’idea di un *libero voler, celeste dono*, enunciata nel luogo parallelo di *Mondo creato*, II 564-811: idea che a me pare venata di tragica ironia nell’uso stesso della parola *fato* e nell’appello a Colui che solo può discioglierne - a suo piacere - i nodi adamantini della necessità fatale, all’Arbitro assoluto dei nostri destini (“O piaccia a lui che ne distringe e lega/ Come a lui piace, e talor solve e snoda / I lacci del peccato e i duri nodi/ Onde il fato qua giù tien l’alme avinte; / O piaccia (dico) a lui, cui tanto aggrada / Il libero voler, celeste dono, / Anzi divino e non soggetto al cielo, / Di squarciar de’ contesti antiqui inganni / La fragil tela; e peso aggiunga a detto / Liberator de gl’infelici ingegni”, II 737-746). Ma se la libertà dell’uomo risiede nell’intelletto, e l’intelletto possibile - umano - *patisce* l’azione dell’intelletto agente, il quale *co’ l suo lume può illustrarlo* (*può* indica l’esercizio di un sovrano arbitrio), è soltanto quest’ultimo - l’intelletto divino, l’intelletto perenne-

la libertà dell'intelletto umano a essere negata e ridotta a un ruolo meramente passivo. Ha osservato il Hauser che, del pensiero della Riforma, nulla ha influito tanto sugli artisti del Manierismo, nulla sembra averne suscitato il consenso come la negazione del libero arbitrio: "quell'aspetto forzato, meccanico, marionettistico, che l'uomo assume agli occhi del manierista, esprime lo stesso senso di costrizione, d'inibizione, di cattività nel fragile involucro corporeo e nella vita terrena che è anche alla base dell'antropologia luterana".⁵⁵ Un sentimento tragico della fatalità che coinvolge l'uomo, abbandonato a se stesso e in balia dei gran giochi del caso e della sorte. Del resto, a dimostrazione di una intenzionalità non occasionale, è il Tasso medesimo a ribadire - ancora nell'ultimo dei suoi dialoghi - lo stretto rapporto esistente tra il concetto dell'intelletto pittore e la predestinazione:

mente attivo che imprime i suoi segni nell'anima - a essere compiutamente libero: e la libertà dell'uomo consisterà dunque nella unione e nella fusione con il principio divino che è in noi, nell'adempimento della nostra vocazione predestinata non solo ad essere in Dio, ma ad essere Dio (è questo il tema delle terzine del sonetto). Solo per questa via si raggiunge la liberazione dalla soggezione al fato: "[...] ma io posso dire con gli Accademici e co' Platonici che, quantunque fosse il fato, l'anima non è soggetta al fato, o non ogni anima è soggetta: perché l'anime, divenute intellettuali, sono liberate da la soggezione del fato, e s'alcuna ve n'ha che sia legata ne la necessità fatale quasi con nodi adamantini, se ne può discioglier, perch'è operazione degli angeli il discioglierla [questo l'argomento del son. *La mente in questo grave incarco e frate* - Rime 938 - responsivo da Sant'Anna a uno del Grillo: l'invocazione *Tu mi sciogli dal fato* 5 è rivolta al Benedettino proprio in quanto *Angelo*], come de' demoni il ligarla. Anzi l'anima per se stessa [l'immagine], si come colei ch'è creata da Dio, è superiore al fato ne l'ordine de le cose e ha maggior forza; e quantunque s'avolga nel fato, o quando discende nel corpo o quando incappa ne' laccioli de le nostre cupidità, nondimeno, separandosi da le passioni corporee, libera se medesima da la servitù del fato e diviene quasi collega de l'anime celesti" (*Il Cataneo*, in *Dialoghi* II/II pp. 830-831, §§ 104-105). Del resto, a porre fine alle *questioni profonde* (e irrisolte per il Tasso: II 781) è, nel poema sacro, limite estremo di una meditazione incessante, soltanto l'angoscia dinnanzi a un mondo *dove il fato signoreggia e sforza*, con le rovinose conseguenze che ciò comporta ("Perché vane sarian le sacre leggi, / Vani i giudici onde virtù s'onora / Co' l'guiderdone, e 'l vizio ha pena e scorno, / Se i gran principi derivati altronde / Fosse de l'opre giuste e de l'inique, / E non in noi medesmi; [...] / E quella de' fedeli antica speme / Ch'al gran regno del cielo invitta aspira, / Perir potrebbe ove il suo premio al giusto / Non si conceda, e la sua pena a l'empio: / Che dove il fato signoreggia e sforza, / La dignitate e la virtù sublime / non han loco fra noi conforme al merto: / Ma temer non dobbiam ch'il ciel non serbi / A le buon opre al fin corona e palma", II 782-787; 803-811). La conclusione del Tasso (*Ma temer non debbiam...*), lungi dall'essere perentoria e assertiva, tradisce un'inquietudine volontaristica, sembra voler esorcizzare - attraverso la negazione - un dubbio latente quanto insidioso. Per qualche precisazione circa la natura di tale dubbio e i modi del suo primo affacciarsi alla coscienza inquieta di Torquato rimando all'*Appendice IV*.

⁵⁵ HAUSER 1988: 65.

C. Divina dunque, non umana fu l'invenzione delle lettere. F.N. Divina senza fallo e ritrovata da Iddio e per mezzo de li angeli mandata a gli uomini, com'è opinione del medesimo autore [Dionigi l'Areopagita]. Anzi, s'io non sono errato, le prime lettere non furono scritte ne le tavole di pietra o di metallo o ne le colonne o ne le piramidi o ne l'erme o ne le sfingi o in altra opera materiale, ma ne l'anima de gli uomini, la quale portò seco dal cielo le note e quasi le lettere e le figure di tutte le cose; e, come parve a Basilio e a Gregorio e a gli altri filosofi e teologi, l'intelletto fu il pittore e lo scrittore, o sia l'intelletto divino o Dio medesimo. Laonde le colonne de' figliuoli di Set, l'una de le quali fu fatta di malta contra il diluvio, l'altra di pietra perché fosse sicura da l'incendio, e quelle di Mercurio in cui furono da poi scritte le scienze de' gentili, come scrive Iamblico nel principio de' suoi *Misteri*, e gli epitaffi di Semiramis o di Giacob e le piramidi e gli obelischi furono riscritti di lettere meno antiche di quelle che sono segnate ne l'anima nostra, se pur è vero ch'ella non somigli una tavola rasa e priva di scoltura. E avanti queste lettere che portiamo ne l'anima, scrisse Iddio nel libro de la predestinazione, veduto in visione da san Giovanni, i nomi che sono certi de l'eternità e securi de la morte e de la obliuione [...].⁵⁶

⁵⁶ *Il Conte ovvero de l'impresa*, in *Dialoghi* II/II: 1036-1037, §§ 20-22. È notevole che anche qui, come già nell'argomento (steso *a posteriori*) del sonetto, il concetto dell'intelletto pittore venga ricondotto e posto sotto la tutela dei Padri cappadoci Basilio e Gregorio Nisseno. E per giunta (se - come credo - sono esatti i riscontri prodotti dal Basile nel suo puntuale commento al *Conte*, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 92, n. 58) a due omelie - il *De hominis constructione* del primo e il *De hominis opificio* del secondo - che entrambe rimandano, non casualmente, al tema della creazione. Occorre però notare che nei due testi il *topos* è piuttosto quello del *Deus pictor*, del *Pittor di nostra umana mente*, motivo ripreso anche in un importante passo del *Mondo creato* (VI 1709-1755: il sintagma citato ricorre a 1727) opportunamente segnalato sempre dal Basile. Si veda per esempio il testo del Nisseno (cito la versione latina cinquecentesca del Levvenclaius in *PG*, 44, *caput* V col. 138): "Caeterum pulchritudo illa divina, non ulla forma vel eximia venustate externa resplendet, sed in beatitate secundum virtutem ineffabili consistit. Idcirco quemadmodum pictores coloribus quibusdam figuras humanas in tabulis expriment, omnique studio colores proprios et convenientes addere picturae suae conantur, ut pulchritudinem ejus, quod expriment, exemplaris, accurate in imaginem ipsam transferant: sic nostrum etiam conditorem existimabis, indentem virtutes animis nostris, iisdem veluti coloribus imaginem suam ad similitudinem propriae pulchritudinis ornasce, ut principatus sui imago in nobis perspiceretur. Sunt autem multiplices ac variae hujus imaginis colores, quibus nativa Dei forma ad vivum exprimitur: non illi quidem vel rubor, vel splendor, vel facta secundum qualitatum proportionem horum inter se commistio, vel atramenti ad fucum usurpatio, qua supercilia oculive sublinantur, ac quodam temperamento partes depressae sublustres reddantur, vel si quid est hujusmodi quod artificum industria reperit: sed puritas, immunitas a perturbationibus, beatitudo, conditio mali omnis expers, et his alia consimilia, quae hominem Deo parem efficiunt. Ejusmodi floribus hominum naturam artifex ille propriae imaginis ornavit". Di qui la precisazione che il Tasso introduce individuando

La mano che scrive nel magno volume “d’u’ non si muta mai bianco né bruno” è la medesima che, nel sonetto, dipinge l’anima, *la sua pittura* 5: la destra onnipotente del *Deus pictor* con la quale Egli, il creatore, “ha fabbricata questa gran macchina de l’universo”, o forse, più esattamente, soltanto la sua ultima estrema, il dito - simbolo dello Spirito - che nel riquadro centrale della Sistina si protende a sfiorare la mano di Adamo. Non si dimentichi che all’origine della sofferta crisi spirituale del Tasso tra la fine degli anni Settanta e l’inizio del decennio successivo stanno, inestricabilmente intrecciati, i dubbi circa la creazione del mondo e l’immortalità dell’anima.⁵⁷ Nell’epicedio per il Costabili Torquato si avvale dell’astratto linguaggio filosofico e chiama *mente* - νοῦς ποιητικός - il trascendente e attivo principio divino immanente nell’umano (*Mentre qui visse a nessun loco avvinta / la mente*). Sostanza separata

l’identità del pittore nei modi di una alternativa che egli lascia irrisolta (“o sia l’intelletto divino o Dio medesimo”). Così facendo Torquato riporta entro la tradizione cristiana - ma una tradizione difficilmente compatibile con il cattolicesimo controriformato - un tema speculativo del pensiero classico che da Alessandro di Afrodisia giunge a Plotino (“gli altri filosofi e teologi”, cui accenna senza nominarli). Ciò che può rendere immortale l’anima dell’uomo è il riconoscimento dell’impronta del divino in noi. Basti il riscontro con Plotino, *Enn.*, V 3 4: “anche a noi è data la possibilità di essere re, tutte le volte che siamo in sintonia con l’Intelligenza. Ma ciò si realizza in due modi: o per mezzo delle “lettere” che sono scritte in noi a mo’ di leggi, o perché siamo riempiti da Lei e siamo capaci di vederla e di avvertirne la presenza. [...] Forse che la parte razionante dell’Anima non sa di essere tale, e di avere consapevolezza delle realtà esterne, e di saper dare giudizi su quel che giudica, e d’avere insite in sé delle norme che le vengono da una realtà superiore, cioè dall’Intelligenza, e che quest’ultima non c’è bisogno di cercarla, perché già la possiede interamente? E dal momento che conosce come è fatta e quale è l’opera sua propria, potrebbe ignorarne la natura? E se riconoscesse di derivare dall’Intelligenza e di venire per seconda subito dopo di lei, d’esserne l’immagine, capace di serbare in sé, quasi in forma di iscrizione, la totalità delle cose, come là qualcuno le scrive e le ha scritte, ebbene, <se tutto ciò ammettesse un’anima> che abbia in sé una tale cognizione, potrebbe fermarsi a essa? O non dovremmo noi, ricorrendo a un’ulteriore facoltà, mirare all’Intelligenza che comprende se stessa, oppure avere parte di Lei, dal momento che ci appartiene e noi le apparteniamo, così da conoscerci insieme con lei?”. Si badi come il Tasso contrapponga a questa concezione delle idee innate quella aristotelica (*De anima*, III 14) - accolta anche dall’ortodossia tomistica (*Summa theologiae*, I q. 79 a. 2) - di un’anima semplicetta che sa nulla. La contrapposizione non avviene tuttavia su di un piano di parità: la dottrina della *tabula rasa* si affaccia alla stregua di un dubbio in una rapida frase concessiva che chiude il periodo con un cauto richiamo alla opinione ortodossa (alla stessa funzione assolve, in precedenza, l’inciso prudenziale “s’io non sono eterno”). Dubitava poi oltre modo, se tu avessi creato il mondo, o se pur ab eterno egli da te dipendesse: dubitava, se avessi dotato l’uomo d’anima immortale, e se tu fossi disceso a vestirti d’umanità; e dubitava di molte cose che da questi fonti, quasi fiumi, derivano” (così la celebre e fondamentale lettera a Scipione Gonzaga del mercoledì santo 1579: vedila in *Lettere*, II n. 123: 7-45; p. 15).

per essenza dall'intelletto possibile, luce increata che illustra la verità assoluta con la quale coincide,⁵⁸ la mente instaura un legame tra mondo intelligibile e mondo sensibile, tra essere e divenire, imprimendo l'immagine della propria totalità nell'*alma* materiale e peritura: tale partecipazione della forma è una vera μετουσία θεοῦ. L'immagine dipinta - non labile riflesso in uno specchio bensì colore, forma, luce che non può essere *estinta*, spenta, annientata - costituisce il fondamento ontologico dell'*alma*, opera della mente immortale, *sua pittura* calata nel mondo della materia ma sottratta alla morte: "Ciò che da lei [la divina bontà, lo Spirito del Dio creatore] senza mezzo distilla / non ha poi fine, perché non si move / la sua imprenta quand'ella sigilla" (*Par.*, VII 67-69). L'immagine possiede la virtù di rendere visibile l'archetipo contenuto in essa, e ogni teologia dell'immagine - quale quella dal Tasso evocata con sottili metafore nel sonetto - costituisce, in primo luogo e in profondità, includendo tutti i doni spirituali comunicati all'uomo, una teologia della grazia. Paradossalmente proprio la immanentistica dottrina aristotelica dell'intelletto agente (il νοῦς preposto a rendere intelligibili in atto le forme immerse nella materia, affinché queste potessero agire sull'intelletto in potenza), la dottrina cioè escogitata in origine dallo Stagirita per negare la teoria platonica delle idee separate e della reminiscenza,⁵⁹ veniva così volta - attraverso l'interpretazione di Alessandro di Afrodisia - non solo a giustificare l'innatismo platonico-agostiniano ma a corroborare la concezione di una trascendente virtù divina che irradia l'intelletto dell'uomo imprimendovi le forme universali. Si tratta di una interpretazione antica. Bruno Nardi ha dimostrato come essa risalga agli scolastici del XIII secolo.⁶⁰ Questi, venuti a conoscenza tramite i commentatori greci e arabi della concezione aristotelica dell'intelletto agente, ne rimasero dapprima turbati. Tentarono poi con ogni mezzo di assimilarla e conciliarla con il pensiero patristico tradizionale, spe-

⁵⁸ "[...] mi par convenevole di render quell'onore che debbo a Dio prima, e alla verità poi; la qual forse altro non è ch'Iddio, percioc'h'Egli di se stesso ragionando disse *Ego veritas sum*. il ch'è vero in quel modo forse nel qual dicono i filosofi che l'intelletto agente è la verità perciocché non si fa vero con l'intender l'altre cose, ma con intender se stesso" (*Dignità* 1991: 91-92).

⁵⁹ Il Tasso è perfettamente conscio di questa inconciliabile opposizione: "[...] è vero ancora per opinione d'Aristotele che le forme de l'anima nostra non siano generate ne l'anima *ab eterno*, ma abbiano origine dal senso e da le forme materiali, da le quale sono separate, e quasi spogliate da le qualità sensibili [è questo il processo astrattivo degli universali dalla materia compiuto dall'intelletto agente]. Tutta volta Parte, quantunque abbia origine dal senso, è prima e più antica de le cose artificiali [...]" (*Il Ficiniano ovvero de l'arte*, in *Dialoghi* II/II: 908, § 50). Le argomentazioni che egli svolge in questo dialogo, la citata pagina del *Conte* e lo stesso sonetto mostrano che su questo punto capitale egli abbandona Aristotele per seguire Platone.

⁶⁰ Cfr. B. Nardi, *La conoscenza umana*, in NARDI 1983, spec. alle pp. 142-154.

cialmente con la teoria platonico-agostiniana della *ratio superior*, della *memoria innata*, delle *rationes aeternae* e della verità incommutabile che illumina la mente umana. Quei pensatori arabi e cristiani (da Avicenna ad Algazali, da Ruggero Bacone al Marston, da Alberto Magno a Bonaventura), dei quali è estremamente improbabile che il Tasso abbia avuto conoscenza diretta, esercitarono però un influsso diretto o indiretto su Dante, particolarmente nel *Convivio*. E noi sappiamo che il trattato dantesco fece parte della biblioteca tassiana.⁶¹ Anzi precisi indizi inducono a ritenere che Torquato lo tenesse presente proprio mentre era impegnato nella stesura del *Forno*.⁶² Ma certamente più decisivo dell'influsso di Dante, in relazione a quello che sembra costituire, da parte del Tasso, un ripensamento radicale del punto più oscuro e decisivo di tutta la noetica dello Stagirita - vero nodo in cui si intrecciano dubbi speculativi e religiosi - appare il pensiero ermeneutico di Pico, non per nulla esplicitamente chiamato in causa tanto nel citato passo del *Forno* quanto negli estremi versi del *Mondo creato*: un pensiero che del resto perfettamente si integra con quello dantesco, attingendo alle medesime fonti arabe e medievali, ma anche aggiungendovi qualcosa di decisivo. Si viene in tal modo precisando una linea di pensiero che attraverso Alessandro di Afrodisia, Plotino, Pico, approda alla tradizione patristica cristiana e all'esegesi biblica di Basilio e Agostino, in un superamento - che pare delinearci per cenni ma nitidamente - non soltanto dei

⁶¹ Sono note due edizioni postillate dal Tasso: *Lo amoroso Convivio*, Venezia, G. A. da Sabio e fratelli, 1521 (esemplare conservato nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, Rari n. 239: cfr. *Vita* SOLERTI, III: 115-116); e l'ed. Venezia, Sessa, 1531 (oggi perduta: sempre in *Vita* SOLERTI, III: 115-117, l'autore riferisce - sull'autorità del Serassi - che il foglio di guardia recava la nota "Fu postillato dal Tasso nel 1578"; le postille vennero pubblicate nelle edizioni - *Il Convito di Dante* [...], Milano, Pagliani, 1826 e Padova Tipografia della Minerva 1827 - curata da G.C. Trivulzio, V. Monti e G.A. Maggi). A delle "annotazioni [...] sovra il Convivio di Dante, a le quali ancora giungerei volentieri alcune poche cose", Torquato fa cenno in una lettera ad Angelo Grillo dell'aprile 1586 (*Lettere*, II n. 487: 516; si veda G. Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere* [*Appendice*], in *Ferrara* 1995: II 402, n. 150).

⁶² Si vedano le note 48 e 49. Ma si potrebbe ricordare anche la definizione di nobiltà data da Federico II di Svevia e la esplicita citazione di *Conv.*, IV *Canz.* vv. 101-103 (*Forno* 1999, rispettivamente p. 37, § 70 e p. 42, § 83 della redazione definitiva; ma già p. 29 § 85 e p. 45 § 132 della prima stesura). Aggiungo che in almeno due luoghi della prima redazione del dialogo (cfr. *Dialoghi* III: 18, § 50; 24, § 70) il Prandi segnala nel commento che corredata la sua edizione (p. 144, r. 381; p. 145, rr. 534-540) possibili e probabili rinvii non solo alle canzoni ma agli stessi trattati (nell'ordine IV XVI 8 e III XIV 5-6). Utile anche il suo regesto: se ne ricava che le citazioni delle Canzoni commentate nel *Convivio* sono concentrate nelle due stesure del *Forno* e in quella definitiva del *Messaggiere* (§ 30), dunque in un torno di tempo prossimo a quello in cui nacque il sonetto. Anche se ne può dedurre che, tra il 1578 e il 1586, il Tasso venisse rileggendo e studiando a più riprese e con particolare intensità la difficile opera dantesca.

principi della metafisica aristotelica che risultano inconciliabili con il platonismo ma della stessa ortodossia tomistica. Sempre il Nardi fa notare infatti che fu proprio Tommaso colui che, nel medio evo, ridonò alla teoria dell'intelletto agente un significato più conforme alla genuina dottrina dello Stagirita. Il *doctor angelicus* avendo riuniti in uno stesso principio, con audace innovazione, l'intelletto, il senso, le proprietà organiche e persino la stessa corporeità dell'uomo, aveva anche fatto dell'intelletto agente una potenza intrinseca all'anima individuale e inaugurato (sia pure con tutti i limiti che lo studioso rileva) "l'attività dell'uomo fatto capace di creare da sé la sua verità".⁶³

Nel dialogo come nel sonetto il Tasso pare dunque aver fatto proprie alcune delle *Conclusiones* di Pico che - come noto - erano state poste all'Indice:⁶⁴

Secundum Henricum Gandavensem XIII

1 Datur lumen superius lumine fidei, in quo theologi uident ueritates
theologicae scientiae.

Che è quanto il Tasso afferma esplicitamente nel *Gonzaga*, e nello stesso sonetto, sebbene in modo più velato, circa la natura di dono gratuito propria del *lume superiore* (cfr. n. 33).

Secundum Avenroem XLI

⁶³ Cfr. Nardi, *La conoscenza umana* cit., pp. 147-149.

⁶⁴ Le *Conclusiones* per la verità non sono incluse nell'edizione degli *Opera omnia* appartenuta al Tasso e da lui postillata. Questo esemplare, conservato fino al 1982 presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. cr. Tass. 23), è oggi disperso. Il Baldassarri ne ha però offerta una puntuale descrizione (dopo quella assai sommaria della Carini), pubblicandone anche le postille (BALDASSARRI 1988). Preciso soltanto che il volume ("Parisij, Ioannis parui [Petit] Impen=/sa", 1517) è in realtà un esemplare dell'edizione stampata a Reggio Emilia da Ludovico Mazzali nel 1506 ceduto, insieme con altri, a Jean Petit, il quale provvide a mutare il frontespizio e la marca tipografica. Vi sono contenute - con l'*Heptaplus*, il *De ente et uno*, l'*Oratio*, una silloge di 47 *epistolae*, le *Disputationes adversus astrologos* - le tredici *quaestiones* dell'*Apologia*, che reagisce appunto alla condanna di alcune tesi delle *Conclusiones* (postillata, nota il Baldassarri, risulta però soltanto la *Quaestio secunda de poena peccati mortalis*; nessun segno di lettura invece ai vivagni della *Quaestio octava de libertate credendi*, che pure il Tasso sembra avere avuto presente nel *Forno*, nel *Gonzaga* e altrove quando nega che la fede sia un atto riconducibile alla volontà). Il Tasso - autore in proprio di giovanili *Conclusioni amorose* (1570) e di un tardo dialogo ispirato al medesimo tema - avrebbe comunque potuto prendere visione delle importanti *Conclusiones* di Pico se non nelle rare edizioni quattrocentesche (dalla *princeps*, pubblicata a Roma da Eucharius Silber nel 1486, alla successiva Ingolstadt, Loesch, 1487), almeno nelle tre cinquecentine degli *Opera*: le due del 1557 (Venezia, Scoto; Basilea, per Henricum Petri) o nella più completa Henricpetrina del 1572 (dalla quale sono tratte le seguenti citazioni).

- 1 Possibile est prophetia in somnis per illustrationem intellectus agentis super animam nostram.
- 2 Vna est anima intellectiva in omnibus hominibus.
- 3 Felicitas ultima hominis est, cu(m) co(n)tinuatur intellectus agens possibili ut forma [...].
- 4 Possibile est tenendo unitatem intellectus, animam meam, ita particulariter meam, ut non sit mihi communis cum omnibus, remanere post mortem.

Dove pare notevole non soltanto l'affermazione della totale autonomia di quella sovranaturale *illustratio* che discende *super animam nostram* mentre essa peregrina è più da la carne e men da' pensier presa (la visione del *Forno* ne è appunto un esempio); o l'apparente contraddizione tra l'unità dell'*anima intellectiva* e la sopravvivenza delle anime individuali (contraddizione risolvibile, come si è visto, attraverso Plotino); ma soprattutto l'affermazione che il nesso, la *continuatio*, il contatto che tiene insieme intelletto agente e intelletto possibile consiste nella forma impressa dal primo nel secondo, e che in tale unione per mezzo della forma (dell'immagine) si compie la suprema felicità dell'uomo fatto divino.

Secundum Abumaron Babylonium IIII.

- 2 Intellectus agens nihil aliud est quam Deus.

Secundum Theophrastum IIII.

- 3 Ita se habet intellectus agens ad producenda intelligibilia in possibilem intellectu(m), sicut se forma artis ad producere(n)das formas in materia(m) artis.

Il concetto è appunto quello dell'intelletto come artefice.

Secundum Simplicium IX.

- 3 Cum anima in se perfecte redit, tunc intellectus agens ab intellectu possibili liberatur.
- 6 Sciri potest ex precedentibus conclusionibus quare intellectus agens quandoq(ue) arti, quandoq(ue) habitui, quandoque lumini assimilatur.

Secundum Themistium V.

- 1 Intellectus possibiles qui illuminantur tantum plures sunt, agentes participati, illuminantes & illuminati, plures quoque sunt; agens, illuminans tantum, unus.
- 2 Intellectus agens illuminans tantum, credo sit illud apud Themistium, quod est Matatron in Cabala.
- 3 Scientia de anima, est media inter scientias naturales & diuinas.

Matatron è l'angelo che svolge la funzione di scrivano celeste, ma è anche l'inviato di Dio, l'angelo nel quale è Dio, il mediatore collegato alla

simbologia della pioggia quale figura degli influssi spirituali che discendono dal cielo sulla terra.

Secundum Plotinum XV.

- 1 Primum intelligibile non est extra primum intellectum.
- 2 Non tota descendit anima quum descendit.
- 7 Felicitas hominis ultima est cum particularis intellectus noster totali primo(ue) intellectui plene coniungitur.
- 8 Ciuiles uirtutes, uirtutes simpliciter non sunt appellandae.

Le prime due *conclusiones* rimandano a quanto si è detto interpretando il passo del *Forno*; le altre due illuminano le terzine del sonetto.

Secundum Adelandum Arabem VIII.

- 1 Intellectus agens nihil est aliud quam pars animae quae sursum manet & non cadit.
- 2 Anima habet apud se rerum species, & excitatur tantum ab extrinsecis rebus.
- 3 Ad complementum praecedentis conclusionis, quam non solum Adelandum, sed omnes Mauri dicunt, dico ego illas species actu et substantialiter esse in parte quae non cadit, et recipi de nouo & accidentaliter in parte quae cadit.

Le *forme* o immagini (*species*) sono presenti in atto e *substantialiter* nell'Anima superiore, l'intelletto agente, il pittore; e *accidentaliter* - come immagini dipinte - nell'anima individuale (o nella sua parte razionale, l'intelletto possibile di Aristotele) discesa (o caduta) nel mondo sensibile: è la concezione plotiniana cui il Tasso allude nel *Forno* (e basti il riscontro con la seconda tesi tratta da Plotino).

Secundum Porphyrium XII.

- 2 Opifex mundi est supermundana anima.
- 3 Exemplar non est aliud quam intellectus ipsius opificis animae.⁶⁵

E abbiamo già visto che la *supermundana anima* di Plotino coincide con il νοῦς ποιητικός, l'*opifex mundi*, l'ipostasi cosmogonica, il *creator Spiritus*.

Ma è soprattutto un illuminante e audacissimo passo dell'*Heptaplus* che il Tasso tiene presente scrivendo il sonetto. Si tratta dell'*Ex. IV De mundo humano, id est, de hominis natura, Caput secundum* (c. II) in cui Pico interpreta *Gn.*, 1 27 *et spiritus Domini ferebatur super aquas*. La denominazione di

⁶⁵ Ioanne Pici Mirandulae v. c., *Conclusiones DCCCC. Quas olim Romae disputandas exhibuit*, in *Opera omnia*, Basileae, Ex Officina Henricpetrina, 1572, t. I, pp. 66-74 (cito dalla ristampa anastatica con una premessa di E. Garin, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971).

acque (al plurale, con implicito riferimento alle acque sopracelesti e a quelle subcelesti di cui parla *Gn.*) se riferita alla natura umana conviene - secondo l' esegeta - alle due parti intellettuale e sensuale, che la compongono: all'una perché particolarmente trasparente ai raggi della luce divina; all'altra perché accoglie, dilettrandosene, le cose caduche e transitorie ("caducis rebus et fluxis inhiat et delectatur"). Sono esattamente i due distinti piani dell'essere che nel sonetto il Tasso distingue designandoli come *le forme del cielo* e *l'altre qua giù*. Ora, quando nel primo giorno della creazione lo Spirito di Dio si stende sulle acque (quasi come un uccello intento a covare: il verbo usato è *incubare*: "Cum igitur Spiritus Domini incubantem legimus aquis") bisogna intendere delle acque sopracelesti, che corrispondono alla parte intellettuale dell'uomo posta al di sopra della ragione (detta *cielo*):

Vnde nobis maximum dogma de anima reseratur. Intellectum enim qui est in nobis illustrat maior atque adeo diuinus intellectus [l'intelletto agente] sit Deus (ut quidam uolunt [tra i quali Alessandro di Afrodisia]) siue proxima homini & cognita mens, ut fere omnes Graeci, ut Arabes, ut Hebraeorum plurimi uolunt. Quam substa(n)tiam & Iudaei philosophi & Abunasar Alpharabius in libro quem scribit de principijs expressis uerbis spiritum Domini appellauit. Nec factum sine causa ut priusquam hominem ex animo & corpore uinculo lucis co(n)stituisset, huius rei meminerit, id est, delationis spiritus super aquas, sed ob id factum, ne forte crederemus no(n) adesse spiritum hunc nostro intellectui nisi cum esset corpori copulatus. Quod & Moses Aegyptius [Maimonide], & Abubacher Arabs, & quidam alij falso crediderunt.⁶⁶

Come ha documentato il Baldassarri nell'importante contributo già citato (si veda la n. 64), il Tasso lesse e postillò nella sua edizione degli *Opera omnia* di Pico questo passo annotando: "intellectu(m) / agentem / spiritum Do- / mini appellauit". Lo studioso richiama opportunamente anche un passo del *Gonzaga*⁶⁷ dove sono addotti tanto il luogo della scrittura quanto l'interpretazione del "signor Giovan Pico", cui il Tasso allude in modo reticente fingendo di non ricordarsene bene: un modo - io credo piuttosto - per richiamare cripticamente quel fondamentale ma eterodosso *dogma de anima* senza compromettersi. Del resto occorre notare che il richiamo contenuto nel dialogo si inserisce entro l'ampia esegesi del sonetto del Casa *Già lessi, or conosco in me, sì come* (*Rime* LXII), opera - afferma il Tasso - di un conoscitore "de gli occulti misteri non meno della filosofia che della poetica" che intende alludervi al "discendere che fa l'intelletto puro e immortale nel corpo: e chiama il corpo Egeo, cioè mare, perciò ch'il corpo è materia dell'anima e da' fisici alla materia è attribuito il nome d'acqua per la natura sua flussile e

⁶⁶ ID., *In Heptaplum, de Septiformi sex dierum Geneseos enarratione*, ivi, p. 31.

⁶⁷ *Dialoghi* III, pp. 273-275.

indeterminata, ch'è molto simile a quella dell'acqua".⁶⁸

La menzione, in questo dialogo e in questo contesto, del sonetto del Casa ispirato al mito di Glauco non è affatto accidentale né fortuita. Potrei dimostrare che il Tasso scrivendo l'epicedio del Costabili intende emulare proprio questo celebre componimento di monsignore. È comune, intanto, la occulta ispirazione filosofica, perché entrambi i testi traggono spunto dai misteri platonici adombrati e interpretati in un celebre passo delle *Enneadi* di Plotino (I 1 12). Nel sonetto del Casa il Tasso legge infatti allegoricamente la vicenda e il destino dell'anima discesa nel corpo, della quale Platone afferma (*Repubblica*, X 611B-612A): "l'abbiamo contemplata come quelli che guardano Glauco, divinità del mare". Un tema mitico e speculativo, dunque, che a sua volta Torquato nel componimento in morte, ribalta trattando del ritorno dell'anima alla sua origine.

Se l'intelletto agente può essere identificato con lo Spirito si risolvono e si dissolvono nella verità non razionale ma intuitiva del mito biblico della creazione, le aporie e le oscurità della noetica razionalistica di Alessandro di Afrodisia. Nel *De intellectu* (107, 29-34; 108, 16-23; 110, 22-24; 111, 29-36) questi aveva recisamente affermato che è il νοῦς ὑπερθεῖν, identificato con il νοῦς ποιητικός, a conferire l'abito all'intelletto umano (materiale o potenziale). Ma i modi di questo conferimento restano oscuri: solo in un punto (108, 20-21) si affaccia un'allusione a una sorta di possibile funzione paradigmatica che la forma dell'intelletto agente assumerebbe rispetto al procedimento astrattivo degli universali. Ciò comporta un'ulteriore aporia: la difficoltà di dover ammettere che l'intellezione del νοῦς trascendente si trova all'origine e non alla conclusione dello sviluppo mentale dell'uomo.

Artifex o *opifex*, secondo una metafora platonica del tutto estranea ad Aristotele e ai peripatetici (che escludono dal loro orizzonte speculativo il tema della creazione),⁶⁹ l'intelletto divino coincide dunque, nel sonetto,

⁶⁸ *Ibidem*: 271 (l'ampia analisi prosegue fino a p. 287).

⁶⁹ L'affermazione del Tasso nel *Forno* (Forno 1999: 61 § 133 "dunque, se l'intelletto è artefice, come dicono i Platonici e i Peripatetici [...]") va intesa, a mio parere, come un esplicito richiamo alla sua particolare interpretazione "neoplatonica" del νοῦς ποιητικός di Alessandro e forse anche alle *Conclusiones* che Pico trae da Teofrasto e Simplicio (le ho citate in precedenza). Sul tema il Tasso tornerà più ampiamente nel *Ficino ovvero de l'arte* (*Dialoghi* II/II: 905-909, §§ 39-50), dove emerge la fondamentale divergenza tra lo Stagirita e i platonici: "C.L. Voi originate l'arte da la mente; ma Aristotele e i suoi commentatori ne la *Metafisica* le danno più tosto origine dal senso, percioch'egli dice che dal senso nasce la memoria, e da molte memorie l'esperienza e da molte esperienze l'arte: laonde per suo giudicio l'arte è nata dopo l'esperienza; e in alcune cose, come ne le particolari, cede l'artefice a l'esperto. Ma voi date a l'arte antichissima origine, riponendola ne la mente, forse prima d'ogni senso e d'ogni esperienza" (*ibidem*, 907, § 46). Il fondamento di quella divergenza riconduce all'inizio e alla concezione del Dio creatore: "[...] assolutamente l'arte del fare le statue è prima de le statue, e l'arte del

con lo Spirito vivificante del Dio creatore, il quale, come nel mondo fisico infonde la vita nelle acque con il suo calore, allo stesso modo, nella sfera intellettuale (le acque per Pico simboleggiano la mente), rende possibile l'intellezione illuminando l'intelletto materiale. Ma esso anche coincide con lo *spiraculum vitae* che in *Gn.*, 2 7 Elohim *inspiravit in faciem* all'uomo primordiale,⁷⁰ quel soffio che costituisce la natura divina dell'uomo. Di quell'artefice (il νοῦς ποιητικός) noi siamo spiritualmente, come dice Paolo in *Eph.*, 2 10, il ποίημα o la *factura* (αὐτοῦ γὰρ ἔσμεν ποίημα; *ipsius sumus factura*). Con un salto ardito dall'immanentismo di Alessandro si passa - attraverso una metafora artistica - alla trascendenza platonico-cristiana. Per un paradosso filosofico proprio la dottrina aristotelica dell'intelletto agente che lo Stagirita concepì al fine di escludere l'esemplarismo platonico e la teoria della reminiscenza viene volta - per mezzo di una sua interpretazione in chiave mistica e neoplatonica - a giustificare l'innatismo platonico-agostiniano resuscitando il mito del *Deus pictor*. Studiato da Ernst Robert Curtius, in

fare i poemi più antica de' poemi: però senza dubbio l'arte con la quale Dante fece le sue poesie era molto più antica ne l'animo suo, e quella di Virgilio e d'Omero, di Museo e d'Orfeo similmente. Laonde si può assolutamente affermare che prima d'alcun poema, o greco o italiano o ebreo o d'altra lingua, fosse l'arte e la ragione del poetare, nata peravventura insieme con l'anima nostra, la qual fu da Iddio composta di numeri armonici e di musiche proporzioni. Però l'armonia e il concento interiore è cagione di questa melodia esteriore che ci lusinga gli orecchi con la varietà de le voci: né solo gli dei mondani sono pieni de le Muse, come disse Omero, ma gli animi nostri similmente: però disse un altro poeta: *Est Deus in nobis*; e per questa cagione Dante invoca la sua Mente medesima, ch'è la sua musa, come Orfeo avea fatto assai prima. E non è maraviglia che la poesia sia naturale ne gli animi umani, se Dio medesimo, da cui furono create, è poeta, e l'arte divina con la quale fece il mondo fu quasi arte di poetare; e poema è 'l cielo e 'l mondo tutto [...]" (*ibidem*, 908-910, §§ 50-51).

⁷⁰ Non sembra inopportuno, a questo proposito e a dimostrazione dell'impronta sincretistica della concezione tassiana, il riscontro con la psicologia cabalistica di Giulio Camillo. Nell'*Idea del Teatro* si legge: "ma seguendo il proposito nostro, è da sapere che in noi sono tre anime, le quali tutt'e tre, quantunque godano di questo nome comune *animo*, nondimeno ciascuna ha ancor il suo nome particolare. Imperciò che la più bassa e vicina e compagna del corpo nostro è chiamata *Nephes*, et è questa altramente detta da Mosè *anima vivens* [*Gn.*, 1 30]; e questa perciò che in lei capeno tutte le nostre passioni, la abbiamo noi comune con le bestie. [...] L'anima di mezzo, che è la razionale, è chiamata col nome dello spirito, cioè *Ruach*. La terza è detta *Nessamah*, da Mosè *spiraculo*, da David e da Pitagora *lume*, da Agostino *porzion superiore*, da Platone *mente*, da Aristotele *intelletto agente*. [...] Et a fin che riconosciamo le dette tre anime ciascuna con nome diverso nelle parole di Mosè sopra tocche nel *Genesi*, è da notare che quando disse *Faciamus hominem* [*Gn.*, 1 26], intese dell'anima razionale; e quando disse *posuit eum in animam viventem* [*Gn.*, 2 7: *et factus est homo in animam viventem*], intese della *Nephes*; ma dicendo *flavit in naves eius spiraculum vitae* [*Gn.*, 2 7: *et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae*], significò la *Nessamah*" (CAMILLO 1990: 99-100).

pagine fondamentali, dalle sue origini mitico-religiose e filosofiche (il *Genesis* e il *Timeo*) fino alla teoria artistica e al teatro di Calderón, in particolare l'*auto sacramental* *El pintor de su deshonra*,⁷¹ quel τόπος pare così riattingere già con il Tasso una insospettata profondità e vitalità speculativa, non soltanto dispiegandosi consapevolmente in tutte le sue complesse significazioni tradizionali e teologiche, ma sostanzandosi di vita vissuta in una stretta implicazione con la crisi spirituale del poeta e dell'età sua. Al culmine della vicenda creativa dell'ultimo Tasso e nell'esito estremo della sua inquieta ricerca esso ricomparirà anzi sviluppato, da ultimo, in un ampio passo del *Mondo creato* (VI 1687-1755), dove *in nuce* già si annuncia l'elemento drammatico che sarà poi al centro dell'*auto sacramental* del grande drammaturgo spagnolo: la contesa tra il *Logos* pittore dell'anima, riproduzione dell'idea divina, e l'Avversario che vuole sfigurarla. Il riscontro ancora una volta è utile per meglio intendere la prima quartina del sonetto che ne è, per così dire, l'embrione:

| | | |
|--------------|---|------|
| | Pensa a quel che poi segue: A nostra imago L'uomo facciam. Forse una imagin sola Ha con gli Angeli Dio, come una forma Istessa è necessaria al Padre, al Figlio? | 1690 |
| S.Ambrosi<o> | Ma ne l'uomo et in Dio l'alta sembianza Non è figura o qualità del corpo, Ma solo è propio a la divina Mente | |
| S.Basilio | L'imago, onde l'umana ancor s'informa E 'n tre potenze interne Iddio figura. | 1695 |
| | Perché, sì come Dio se stesso intende, E se stesso intendendo ama se stesso, E quindi nasce l'intelletto eterno, E d'ambo quindi e quindi eterno Amore | |
| | Spira, e tre lumi sono e non tre Dei, Ma tre persone in un sol Dio congiunte; Così la nostra mente in noi produce La volontà, e la memoria appresso | 1700 |
| | Di questa e quella si figura e forma. In guisa tal che la natura umana Bench'una sia da tre virtù distinta | 1705 |
| | In sé dimostra la divina imago, Et in se stessa Dio conosce et ama. Fece ancor somigliante il Padre eterno L'anima e la ragion, ch'è l'uomo interno, | 1710 |
| | A sé medesimo, ch'è divino Amore, E de l'eterno Adam vestito intorno, Il tenne occulto e ricoperto a' sensi. | |

⁷¹ Cfr. CURTIUS 1956, II, cap. XXI, *Dieu considéré comme créateur*, pp. 401-404; cap. XXIII, *La théorie artistique de Calderón et les arts libéraux*, pp. 427-447.

| | | |
|---|---|------|
| | E peroch'egli è buono e saggio e giusto, Pietoso e forte in tolerar gli oltraggi, | 1715 |
| | Lunga stagion ne soffre, e non s'affretta A vendicarsi, e poi si placa e molce; Tale ei creò l'uom primo, e 'l feo sembiante Nel puro Amor, ch'è la virtù primiera, E d'ogni altra virtù divina e sacra | 1720 |
| | Impresse in lui mirabilmente i segni. Come il pittore a la sua bella imago Co 'l suo leggiadro stil colori e lumi Vari e diversi ogn'ora aggiunge e sparge, Et ombreggiando ancor la va d'intorno | 1725 |
| | Sin ch'è perfetta la figura e l'arte; Così il Pittor di nostra umana mente Colorò l'alma, e de' suoi raggi illustre Tutta la fece, e de' color distinta, Sempre accrescendo a lei splendori e lumi. | 1730 |
| | E come lo scultore al bianco marmo Co 'l duro ferro e toglie sempre e scema Quel ch'è soverchio, e da l'incisa pietra Spira al fin quasi viva e vera forma; Così togliendo a la materia il Fabro | 1735 |
| | De la Natura glorioso eterno Quel ch'avea di più duro e di terrestre, L'uman sembiante in viva terra apparve Tal che divenne l'uom sembiante imago De la divinità ch'in Dio risplende. | 1740 |
| S.Gregorio Nazianzeno della nobiltà | Ma que' colori e la mirabil luce D'altri falsi colori asperge e macchia La progenie ch'ogn'or traligna e perde Le sue prime sembianze, e tutto adombra, Talché Dio non somiglia, e quasi assembla | 1745 |
| S.Tomaso nel confessionario | Pittura tinta co 'l pennel d'Averno Et affumata in Flegetonte o in Lete, La nostra umanità macchiata e lorda. Dunque in se stesso l'uomo omai conosca Contaminate le divine forme | 1750 |
| | E mentre può si ripolisca e terga, E sempre a l'alma aggiunga e toglia al corpo, Perché simil si veggia al primo essemplio: E l'uom figliolo al Re del ciel si mostri, E degno erede del celeste Regno. | 1755 |

Le *forme del cielo* dalle quali ha preso avvio la nostra indagine sono dunque, innanzitutto, le *tre potenze interne* (v. 1695), le *tre virtù* (v. 1706) che distinguono la *divina imago* nell'anima dell'uomo (il Tasso parla di *mente*), costituendo in essa il *vestigium Trinitatis*, la *imprenta* incancellabile che la informa: intel-

letto, volontà, memoria, secondo un motivo patristico che Torquato mostra di avere presente già nella dedicatoria del *Forno*.⁷² A tali virtù *esemplari* (così dette perché sono “ne la mente d’Iddio”), fondamento e sigillo della *divina imago* nella *nostra mente*, si aggiungono le altre che configurano la somiglianza del *Padre eterno* con *l’anima e la ragion, ch’è l’uomo interno* 1710 (si noti che il Tasso fa ricorso al linguaggio paolino per opporre implicitamente la parte divina e immortale dell’uomo, il principio trascendente dell’anima umana, il pneuma, lo spirito in noi, *l’anima e la ragion* - endiadi designante la parte intellettuale dell’anima, il sé superiore - all’uomo psichico, *l’esterno Adam*, che non è il corpo ma il velo sottile che occulta e ricopre il seme di luce e rende possibile la sua discesa nel corpo). Queste altre virtù che il Dio artefice trasmette all’uomo come *segni* mirabilmente impressi in lui⁷³ - siamo agli antipodi rispetto alla concezione classica della ἀρετή quale libera, autonoma e attiva affermazione del valore dell’individuo - richiamano da vicino le quattro cardinali (si vedano i vv. 1714-1717), mentre delle teologali viene menzionata espressamente soltanto quella che, sempre secondo Paolo, è la maggiore: la carità, il *puro Amor, ch’è la virtù primiera*. Il monito classico *nosce te ipsum*, significativamente premesso, nel poema sacro, al citato luogo ispirato al *Faciamus hominem* del testo biblico e pertinente “a la scienza de l’anima”, scienza “più tosto divina che naturale, o posta nel confine de l’una e de l’altra”, è interpretato dal Tasso - sulla scorta di Basilio e di Ambrogio - in modo opposto (e apertamente polemico) rispetto alla tradizione e al pensiero greci.⁷⁴

⁷² “Ma se vogliamo intender non l’umana [scil. giustizia] né altra virtù civile, ma l’esemplare, ch’è ne la mente d’Iddio, molto lodevole fu l’opinione di quel filosofo [Plutarco, che definisce la nobiltà “una similitudine secondo la vera giustizia”], e quasi ombra e figura de la verità, la qual c’è insegnata dal greco teologo [Gregorio Nazianzeno, *Oratio VII. In laudem sororis Gorgoniae*] che, parlando de la vera nobiltà, disse ch’ella è conservazione de l’image e configurazione de l’esemplare: né d’altra image dobbiamo intendere che di quella de l’anima, perch’ella è divisa in tre potenze, ne l’intelletto, ne la volontà e ne la memoria, ne le quali è figurato e quasi impresso il vestigio de la santissima Trinità” (*Il Forno*: 4-5). Si veda anche *Il messaggero*, cit., p. 300, § 156: “così disse; ed egli medesimo, disceso in una piacevolissima parte de la terra, formò l’uomo e gli spirò co ’l divin fiato nel corpo lo spirito de la sua essenza”. È motivo già presente in Pico, *Heptaplus*, v 6 (dove il Tasso postilla “cur homo imago / Dei vocetur”).

⁷³ Cfr. *Mondo creato*, VI 358-587, dove l’istinto naturale, manifestantesi nell’“industria e lena / Di spirto infaticabile e ’ngegnoso”, che anima la formica - infima tra le creature - viene definito virtù, ricondotto al Creatore (“Tanta virtù le diede in raro dono”) e comparato alla virtù dell’uomo, doni del pari e inclinazioni innate (cfr. *Mondo creato*, VI 547-557).

⁷⁴ Cfr. OMNIA / D. BASILII MA/GNI [...] / QUAE EXTANT OPERA / A IANO CORNARIO MEDICO PHYSICO / et Adamo Fumano latinitate donata [...] / Venetiis ad Signum Spei / MDXLVIII (è la versione latina che il Tasso tenne probabilmente presente), c. 21r [corrisponde a *Hexaemeron*, VI 1 6-7] e c. 36v [*Hex.*, IX 6 2-4]: “atqui non magis ex coelo et

| | | |
|-----------|--|------|
| | Et odo voce che nel cor rimbomba | |
| | Non già da statua del bugiardo Apollo | 1605 |
| | O da ruvida quercia o da spelunca, | |
| | Né d'idolo scolpito in legno e 'n marmi, | |
| S.Basilio | Ma 'n sin dal Cielo, e ben celeste assembrà: | |
| | Uom, conosci te stesso. O santa scorta | |
| | Che per questo sentiero a Dio conduci, | 1610 |
| | Per che la nostra mente a Dio s'inalza | |
| | Sovra se stessa, e lui conosce e intende. | |

terra deum cognoscere datur, quam ex propria nostra constitutione, siquidem prudenter quis seipsum expendere uelit, uelut ait propheta. Mirabilis facta est scientia [gr. γνῶσις] tua ex me [Ps., 138 6], hoc est ubi meipsum perdidicissem, excellentiam sapientiae in te edoctus sum". Ma è da vedere soprattutto la *Concio III. De dicto. Adtende tibi ipsi* [Deut., 4 9] (cc. 190 ss.). Di questa *Concio* il Tasso tenne presente - di certo nel *M.c.*, ma con molta probabilità già componendo il sonetto 953 - la riscrittura, fattane da Ambrogio, che è all'origine del τόπος del *Deus pictor*: "*Adtende inquit tibi soli* [Deut., 4 9]. Aliud enim sumus nos, aliud sunt nostra, alia quae circa nos sunt. Nos sumus, hoc est anima et mens, nostra sunt corporis membra et sensus eius, circa nos autem pecunia est, serui sunt et uitae istius adparatus. Tibi igitur adtende, te ipsum scito, hoc est non quales lacertos habeas, non quantam corporis fortitudinem, non quantas possessiones, quantam potentiam, sed qualem animam ac mentem, unde omnia consilia proficiscuntur, ad quam operum tuorum fructus refertur. Illa est enim plena sapientiae, plena pietatis atque iustitiae, quoniam omnis virtus a deo est. Cui dicit deus: *Ecce, Hierusalem, pinxi muros tuos*. Illa anima a deo pingitur, quae habet in se uirtutum gratiam renitentem splendoremque pietatis. Illa anima bene picta est, in qua elucet diuinae operationis effigies, illa anima bene picta est, in qua est splendor gloriae, et paternae imago substantiae. Secundum hanc imaginem, quae refulget, pictura pretiosa est. Secundum hanc imaginem Adam ante peccatum, sed ubi lapsus est, deposuit imaginem caelestem, sumpsit terrestrem effigiem» (Ambrogio, *Exameron*, VI ser. IX, c. 7, 42, cito l'ed. a cura di G. Banterle, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Città Nuova Editrice, 1979, p. 384: il testo latino è quello fissato dallo Schenkl). La portata teologica - e non solo morale - della massima iscritta sul frontone del tempio di Delfi è del resto ribadita nel *Porzio overo de le virtù*. "D. C. Altissima è veramente questa scienza [dell'anima], e più tosto divina che naturale, o posta nel confine de l'una e de l'altra, quasi partecipe de la divinità de la natura: e in lei senza dubbio dobbiamo essere ammaestrati dopo la cognizione de la natural filosofia. S. P. Quei filosofi adunque i quali ci diedero quell'ammaestramento: *Nosce te ipsum*, invitandoci a la cognizione di noi stessi, ci persuasero non solamente a la morale, ma a la naturale e a la divina filosofia; anzi mi sovviene d'aver letto presso Stobeo che Porfirio voleva che da la cognizione di noi medesimi c'inalzassimo a la cognizione del mondo. Meglio nondimeno disse alcun altro filosofo, scrivendo a l'imperatore che da la cognizione di noi dobbiamo salire a quella d'Iddio, però che l'anime nostre sono quasi raggi di quel sole intellegibile il quale c'illustra con la sua luce" (*Dialoghi* II/II: 956-957, § 39; il filosofo sarebbe il papa Agapito, l'imperatore Giustiniano: il Tasso trae la citazione da Stobeo, *Sententiae. Sermo XII. De cognoscendo seipsum* [Baffetti]).

Né contemplando i bei stellanti chiostri
 E 'l gran giro del sol che tutto illustra
 Così possiam ne l'invisibil luce 1615
 Conoscere il gran Dio che fece il mondo,
 Come dal contemplar la nostra mente
 A conoscer la sua leviamo in alto
 L'ali del pronto e fervido pensiero,
 Che non si ferma ne gli umani obietti. 1620
 Ma qual luce degli occhi, ove si giri,
 Ove si fermi, ivi rimira e scorge
 Prati, selve, campagne, e mari, e fiumi,
 Aspri monti, erti poggi, et ime valli,
 Pur non vede se stessa, e 'n chiaro specchio 1625
 Sol di sé pò veder la vera imago;
 Tal mente umana, che tutto altro intende
 Quanto di fuor di lei dipinge et orna
 La mano e l'arte del gran Mastro eterno,
 Non intende se stessa, e non conosce 1630
 Quel ch'ella sia, se non s'illustra al sole
 Di verità, quasi cristallo ardente:
 Et illustrata non rimira e guarda
 Come in ispeglio pur la propia forma,
 E quel Signor che de la propia imago 1635
 La fece adorna, e di beltà sembante.
 S'ella è dunque di macchie orride aspersa,
 Tergasi, e puro in sé raccoglie il raggio
 De la divinità ch'in lei fiammeggia.

La conoscenza di sé non consiste nel conseguimento, autonomo e attribuito all'agire individuale, della perfezione morale lungo un cammino per il quale l'uomo s'innalza a Dio. Consiste piuttosto nel riconoscimento, da parte dell'essere mortale, della propria nullità dinnanzi a Colui che è, al Dio vivente: una conoscenza che si risolve in consapevolezza della propria origine, dono da serbare intatto e di cui rendersi degni più che attiva conquista, illuminazione dall'alto e autocoscienza riflessa - "come in ispeglio" - di sé, della *propia forma* e insieme dell'Artefice che ne è anche l'Archetipo, *quel Signor che de la propia imago / La fece adorna*: rivelazione, infine (il motivo del velo rimosso, della pittura - dell'immagine - svelata, è il nucleo ispiratore del sonetto), per mezzo di una *κένωσις* ascetica, del proprio essere in Dio e per Dio, e nello stesso tempo del paradossale e sfuggente discrimine che separa e unisce nella *mente* - confine estremo tra tutto e nulla, entità bifronte che può volgersi a *le forme del cielo* o a *l'altre qua giù* - la presenza e insieme l'assenza del divino nell'umano.⁷⁵ Di

⁷⁵ "Non è dunque esattamente ammaestrato ne la scienza de l'anima chi solamente ha letta la sua [di Aristotele] *Filosofia de' costumi*, né sa ancora quel che sia l'intelletto in potenza, in abito e in atto, o materiale o agente; né qual parte di noi sia acconcia a pati-

quella presenza l'uomo si rende capace con una conversione contemplativa in direzione dell'originante più alto che sostiene il suo essere (altro fondamentale motivo neoplatonico costante nell'ultimo Tasso), attraverso un cammino di purificazione e di spoliazione progressiva - negazione e non affermazione di sé⁷⁶ - al culmine del quale l'anima, svuotata e fatta

re, quale nata per fare, qual nata insieme co 'l nostro corpo, qual peregrina e venuta dal cielo, qual mortale e corruttibile, quale eterna e divina; s'ella sia una in tutti o pur diversa in ciascuno, né se 'l nostro intelletto abbia propria operazione o solamente congiunta co 'l corpo e s'egli possa separarsene, e come e in quante guise si faccia questa separazione de l'anima" (*Il Porzio*, in *Dialoghi* II/II: 956, § 38). Dello stesso dialogo si vedano anche le pp. 983-985, §§ 119-123, e specialmente la conclusione: "a noi basti sapere che l'intelletto è de gli estremi da l'una e da l'altra parte: con la somma ed elevata conosce gli universali, de' quali non è scienza; con l'infima e rivolta a la considerazione de gli umani avvenimenti, de' quali parimente non è scienza ma senso, conosce i particolari: laonde è da lei considerato quello che in ultimo cade sotto l'azione; per questa cagione si dice che l'intelletto sia principio e fine, parlandosi de l'intelletto come di potenza: ma di lui ragionandosi come d'abito, dicono che l'intelletto e la prudenza sono abiti opposti. Non insuperbisca dunque la nostra umana prudenza, né si stimi tanto ch'ella possa paragonarsi con la dignità de la sapienza, perché le cose ch'ella considera sono umane; ma de l'uomo sono molte cose più divine e più maravigliose, le quali sono oggetto de la sapienza". La sapienza si esprime nella preghiera finale del *Mondo creato* (VII 1086-1127), dove anche torna il motivo della *divina imago*: "Misero, senza te son nulla, ah! lasso, / E nulla spero, ah! lasso, e nulla bramo. / E che posso bramar, s'il tutto è nulla, / Signor, senza tua grazia? A te di novo / Pur rifuggo [la plotiniana fuga "dal solo al Solo"], e prego / Teco sovra me stesso unirmi amando".

⁷⁶ È il concetto platonico e neoplatonico che nel *Porzio* il Tasso oppone a quello aristotelico - immanentistico e pratico - della virtù come μεσότης : "S.P. Altri disse per questa cagione, fra i quali fu Platone e Plotino suo seguace, che la virtù sia il fuggire il vizio; ne la qual fuga, come a lui parve, l'uomo s'assomiglia a Dio. La fuga nondimeno non è da l'estremità a la mediocrità, come dianzi da voi fu detto, ma da le cose inferiori a le superiori: laonde colui che fugge il vizio fugge tutte le cose sensibili e si ricovera ne' regni intellettuali, dove da le passioni non può esser perturbato". Alle obiezioni del Pignatelli, il quale privilegia una concezione tutta attiva e agonistica della virtù ("[...] ora da voi intendo ch'ella non è sufficienza, non potenza, non sapienza, ma fuga: co 'l quale nome a me pare piuttosto simigliante al vizio; né so immaginarmi come ne la fuga l'uomo possa a Dio assomigliarsi, né qual similitudine sia questa. Io più tosto avrei lodata quella virtù la qual resiste e combatte co' nemici e gli doma e lor pone il giogo e il freno d'un fermo e costante imperio [...]"), l'interlocutore risponde distinguendo le virtù morali e civili da "quelle de l'animo già purgato": "S.P. La virtù combatte senza fallo, o più tosto è virtù dapoi ch'ella ha combattute e soggiogate le passioni e preso lo scettro e la signoria de l'animo e a guisa di regina collocata nel seggio altissimo de l'intelletto: allora comanda senza contesa, e a cheto e senza alcuna ribellione è ubbedita; prima nel contrasto e ne la battaglia de gli affetti è disposizione più tosto, la qual si conferma e confermandosi diviene virtù: fugge nondimeno la virtù il vizio, ma la sua fuga non può assomigliarsi a quella del leone o a quella de' Parti, che fuggivano vincendo, o ad altra qua giù, perché non rifugge fra le

puramente ricettiva (nella lettera al Gonzaga il Tasso usa la metafora della casa divenuta “albergo e tempio” per ricevere l’Ospite: e si veda *M.c.*, VII 435-45), può accogliere in sé *il raggio / De la divinità, illustrarsi al sole / di verità, quasi cristallo ardente*: “assomigliarsi a Dio”, essere cioè rigenerata, in senso mistico, dall’esperienza cosciente di quel lume superiore che nel linguaggio filosofico del sonetto il Tasso identifica con il νοῦς ποιητικὸς di Alessandro e che ora, senza veli, si rispecchia nel volto della creatura: “Nos itaque revelata facie gloriam dei speculantes ad eandem imaginem reformamur a gloria in gloriam sicut a domini spiritu” (2 *Cor.*, 3 18).

La conoscenza di sé, e la progressiva configurazione dell’esemplare che la precede e la rende possibile, sono il compito dell’uomo, il suo sforzo (questo il fondamentale motivo che il Tasso desume da Basilio):⁷⁷ l’esito è

cose inferiori ma fra le superiori, non fra le caduche ma fra l’immortali, non fra le terrene ma fra le celesti: e nella fuga s’assomiglia a Dio, ma, come dice Plotino, con altra similitudine che non è questa che noi riconosciamo qua giù fra le cose somiglianti di specie. Ma il trattar de la virtù in questa guisa non conviene al nostro proponimento né per avventura al vostro desiderio: taccio dunque ciò che da Plotino è detto de le virtù purgative o di quelle di animo già purgato o de l’esemplari, perché noi debbiam trattar de le virtù civili solamente in quel modo ch’elle posson giovar ne l’azioni a le repubbliche e a’ regni e a gli imperi; [...]” (*Dialoghi* II/II: 970-971, §§ 77-80; si veda anche *Il Cataneo ovvero degli idoli*, ivi, p. 719, §§ 106-108; *Rime*, 1513 25-32 e 49-56; *M.c.*, VI 566-584).

⁷⁷ Il motivo dell’anima-specchio, presente anche in *G. C.*, XI 96 e soprattutto XIV, 4 (luogo quest’ultimo, commentato dal Tasso nel *Giudicio*: “l’anima è assomigliata a lo specchio da S. Basilio perché si come lo specchio puro e lucido rende l’immagine somigliante al vero, così l’anima purgata da’ peccati agevolmente suole essere illustrata da la grazia di Dio [...]”, in *Giudicio* 2000: 47), deriva da Basilio, *Epistolae*, CCX 6, in *PG*, 32 778 (la fonte è stata individuata da GIRARDI 2002: 44 e nn. 35 e 36): e sotto il nome del vescovo di Cesarea, citato ai vivagni, (VI 1608), si pone significativamente anche il luogo del *M.c.* (nel complesso passo agisce inoltre la memoria di *Hexaemeron*, VI 1 6-7 e IX 6 2-4 e della *Concio* III. *De dicto adtende tibi ipsi*). Aggiungo che il tema compare già nella canzone *Santa pietà, ch’in cielo* (*Rime*, 673 46-50), composta nei primi tempi della detenzione e dedicata a Lucrezia d’Este; nel raffinato e ingegnoso sonetto scritto per Anna di Joyeuse (*Rime* 893: il *terminus post quem* è il 21 luglio 1583, data in cui il giovane duca giunse a Ferrara), che ne è una manieristica variazione (l’ospite - segnala l’argomento - fu alloggiato “ne le stanze de gli specchi”); e infine, con ribaltamento del motivo, in un sonetto al Grillo (*Rime* 941) risalente alla fine del 1584, allorché angosciose allucinazioni tormentavano Torquato (comincia: “Qual cristallo talor di macchie asperso / Non riceve le forme e i vari aspetti, / Così torbido ingegno i veri oggetti / Non apprende s’al cielo è mai converso [ma il testo Solerti richiederebbe, a mio parere, una virgola dopo *apprende*; o, preferibilmente, la economica e necessaria correzione di *mai in mal*]; / È [Solerti E] l’cor, nel sonno e ’n alto oblio sommerso, / Fervido e vago pur d’altri diletta, / Né par ch’indi [cioè dal cielo] s’illustri o i raggi aspetti / Se no ’l mi rendi tu lucido e terso”. Si veda anche *Monte Oliveto* XIX, 5-8. Può essere interessante notare che il motivo si affaccia già nell’ultima stanza della *Canzone*

la rigenerazione di cui ho parlato, il farsi divino dell'umano. Ma il rapporto tra l'Archetipo e l'immagine è genetico e presuppone in primo luogo una generazione: di qui l'insistenza, tanto nel sonetto in morte del Costabili quanto in *M.c.*, VI 1753-1755, sul Padre e sul Figlio. Quanto nel Tasso il *τὸπος* del *Deus pictor* appaia congiunto con questo altro motivo, lo dimostrano due sonetti che risalgono probabilmente entrambi al suo soggiorno a Napoli, ospite del principe di Conca, tra il febbraio e il maggio 1592 (a ridosso dunque dell'inizio della composizione del *Mondo creato*). Entrambi in morte, entrambi in memoria di gentildonne spagnole, occorre citarli perché illuminano di riflesso il significato e il tema dell'epicedio per il Costabili, del quale rappresentano due mature variazioni su un registro gentilmente e malinconicamente elegiaco e in chiave di ortodossia, facendone risaltare per contrasto la astratta severità e la spericolatezza teologica. Il primo (*Rime* 1506) è dedicato a una ignota donna Alvina Mendoza:

Mille e più forme in te care e diverse
 Dipinse di sua mano il Re del cielo;
 Poi, discendendo a soffrir caldo e gelo,
 L'alma tua saggia, Alvina, i vanni aperse:
 E tante sue virtù qua giù coperse
 D'un bel, raro, gentil, candido velo;
 E nulla mai, del mondo amore o zelo,
 D'ombrato e impuro a' suoi colori asperse,
 Perch'ella li nascose a' sensi erranti:
 Pur' come imago ch'al pensier traluce,
 Non fu d'umana gloria altera e vaga.
 Ora si svela in ciel tra lumi e canti;
 E rassomiglia in quella eterna luce
 Al primo Esemplio, e lieta in lui s'appaga.⁷⁸

a l'anima di Bernardo Tasso (*Amori libro terzo*, LXVI 118-130, in B. TASSO 1996).

⁷⁸ Intervengo sulla punteggiatura e sulla lezione del testo Solerti riprodotte dal Maier e dal Basile: a 4 spostato la virgola, collocata nel testo vulgato dopo *tua*, e sostituisco con due punti il punto e virgola in fine di verso; emendo *tue* 5 in *sue* (sulla scorta di *suoi* 8; *ella* 9; *si svela* 12; *s'appaga* 14). Tramuto in punto e virgola la virgola in fine di 6; aggiungo a 7 le due necessarie virgole dopo *mai* e in fine di v. ('e amore verso il mondo o appassionato attaccamento a esso non aspersero mai nulla di torbido e d'impuro allo splendore originario dei colori che distinguono la interiore immagine di Alvina': cfr. *Mondo creato*, VI 1722-1748). Sostituisco due punti al punto e virgola in fine di 9: di conseguenza interpreto *Pur'* come epiteto in funzione predicativa riferito all'*alma* 4 anziché come avverbio ('l'anima di Alvina non fu altera e vaga d'umana gloria, preservandosi pura come immagine che traluce all'intelletto e non si rivela ai sensi': un'anima, dunque, fatta intellettuale che ha preservato la somiglianza con l'*imago* gloriosa dell'Archetipo celeste; sulla purezza insiste anche 1526, 6). Mi chiedo infine se *Al primo Esemplio* 14 - l'archetipo divino - non sia da sostituire *Il primo E.*, secondo il prevalente uso tassiano di *rassomigliare* transitivo: non mera questione grammaticale -

L'altro sonetto (*Rime* 1526) commemora la morte acerba di Tecla Zuñica, figlia di don Giovanni conte di Miranda e viceré di Napoli (e quel cadere precoce "In sul fiorir d'ogni speranza, e molto / Prima che incontro alla festosa fronte / I lugubri suoi lampi il ver baleni", commuove l'animo gentile di Torquato, sensibile a quel tema come poi sarà - pur nella radicale differenza della prospettiva - il suo grande ammiratore di Recanati: "Forse beata sei; ma pur chi mira, / Seco pensando, al tuo destin, sospira"):

Alma gentil, che nulla aspersa al mondo
 Fosti del grave suo limo terreno,
 E di quel suo mortal dolce veneno
 Poco gustasti, o de l'oblio profondo;
 Anzi il gran rischio del morir secondo
 Pura, bella, innocente al ciel sereno
 Te ne volasti al tuo Fattor in seno,
 Scosso di care membra il leggièr pondo.
 E qual pittura ond'è rimosso il velo
 Le mostri l'opre sue chiare e lucenti;
 E se 'l padre mortale onor t'accrebbe,
 Che mesto in terra di lasciar t'increbbe,
 Qual gloria avrai fra le divine menti
 Che sua figlia ti chiami il Re del cielo?⁷⁹

Ma andrebbero citate anche le stanze (*Rime* 1513) che il Tasso scrisse per celebrare la nascita di Giulio Cesare di Capua, primogenito del principe Matteo, in occasione del primo compleanno del bambino (nato tra il febbraio e

in questo caso - ma fatto che assume un trasparente significato teologico, stilistico ed espressivo. Sul piano esegetico si noti poi che le *forme* 1 (i commentatori tacciono) vanno identificate con le *virtù* 5. Il v. 3 contiene una reminiscenza di Dante, *Par.*, XXI 116; ma soprattutto direi che nel sonetto il Tasso vada imitando liberamente *Purg.*, XVI 85-93: l'*alma saggia* di Alvina pare un intenzionale contrappunto a l'*anima semplicetta che sa nulla* (anche sul piano concettuale e filosofico: l'una anima platonica, l'altra *tabula rasa* aristotelica); *lieta* 14 riprende e varia il *lieto fattore* e il *volontier torna a ciò che la trastulla* di quel luogo famoso. Non sto a sottolineare - il lettore le vede da sé - le analogie con *Rime* 953: il motivo è sempre quello della pittura svelata.

⁷⁹ Anche qui minimi interventi sulla interpunzione: pongo punto e virgola in luogo di virgola in fine di 4 ed elimino quella superflua in fine di 5; sostituisco punto fermo a punto e virgola in fine di 8; sopprimo le virgole superflue in fine di 9 e 13; converto in interrogativo il punto esclamativo in fine di 14. Va segnalata la manifesta derivazione delle quartine dal Casa, *Rime*, XLIX 1-8 (in morte di Trifone Gabriele): "Poco il mondo giamai t'infuse o tinse, / Trifon, ne l'atro suo limo terreno, / e poco inver' gli abissi onde egli è pieno / i puri e santi tuoi pensier sospinse. / E or di lui si scosse in tutto e scinse / tua candida alma, e leve fatta a pieno / salio, son certo, ov'è più il ciel sereno, / e quanto lice più ver' Dio si strinse".

il marzo del 1591): vi ritornano infatti gli stessi temi, che il poeta evidentemente e con regolarità associa nei suoi versi encomiastici all'occasione della morte o della nascita.

Come si può constatare il motivo travalica dunque l'ambito del semplice τόπος letterario fino ad assumere il rilievo e la dignità di un mito e quasi di un *locus theologicus*, variamente declinato nel tempo. Nel *Mondo creato* il tema speculativo noetico - preponderante nel sonetto per il Costabili e collegato alla questione *de immortalitate animarum* - risulta infatti ormai disgiunto dal τόπος del *Deus pictor* (al centro dei due sonetti in morte) che di quel dubbio tormentoso costituisce, per il Tasso poeta religioso dell'anima, Giobbe *in favilla et cinere*, la risposta ultima: il vedere, oltre l'impermanenza sua e di ogni polvere, la *durata*, lo stare di Dio ("auditu auris audivi te nunc autem oculus te videt idcirco ipse me reprehendo et ago paenitentiam in favilla et cinere", *Iob*, 42 5-6).

Ma è tempo ormai, al termine di questa indagine che con movimento centrifugo (e forse disorientando il lettore: chi troppo s'assottiglia si scavezza) ha tentato di inseguire le molteplici diramazioni nell'opera del Tasso di un fondamentale nucleo metaforico e concettuale, è tempo di riunire ciò che è sparso, per tornare finalmente all'epicedio per il Costabili e alla difficile sfida ermeneutica che esso pone.

Confido che il tortuoso percorso qui delineato possa forse consentire ora di penetrare meglio il senso della seconda, enigmatica quartina, che il Baldassarri dubitativamente propone di interpretare così: "ora, dopo la morte, il suo doppio acquisto [scil. delle idee divine e terrene] non è andato perduto, ché anzi, rispetto all'immortalità cristiana che gli compete sconfitto rimane, con sua vergogna, ogni monumento celebrativo lodato dagli antichi, nonostante l'elogio di poeti e scrittori più dotti di me".

Ma, lo abbiamo già dimostrato, *la sua pittura* 5 è l'intelletto materiale in cui la luce trascendente del νοῦς ποιητικός iscrive e imprime la potenza e l'abito delle virtù (le *forme* 3), illuminandolo e ornandolo. Ora, dopo la morte del corpo, dice il Tasso, quella *pittura* - l'anima - non è *estinta*: e si tratta di una chiarissima allusione alla dottrina alessandrista della mortalità di ψυχή che, per quanto negata, appare in questo contesto davvero singolare. È in effetti proprio la presenza di un principio materiale (il sostrato, la tavola non dipinta) al quale si unisce o è fissata una forma a permettere la costituzione di una sostanza - *l'hoc aliquid* dell'individuo - stabile e capace di sussistere nel senso pieno della parola. Illuminante la variante attestata da E₃: *Né l'immagine or cade in breve estinta*.

Subito però un *Ma* avversativo (v. 6) introduce una sconcertante limitazione alla trionfale certezza cristiana dell'immortalità. In effetti l'anima ha una doppia natura distinguendosi in una parte ragionevole e in una irragionevole.

A sua volta la parte principale e ragionevole dell'anima, l'intelletto, si divide "perché una sua parte si volge a le cose che non possono essere altrimenti e però sono necessarie ed eterne, l'altra considera quelle che possono variamente avvenire e per questa cagione sono mortali e corrutibili". La distinzione sta nel loro oggetto, come il Tasso afferma nel *Porzio*:

[...] Ma l'obietto è cagione di separarle: l'eterna considera le cose eterne, l'altra le cose umane che non hanno fermezza e costanza alcuna, ma ora succedono in un modo, ora in un altro; a quella si conviene la considerazione de' gli universali solamente, a questa quella ancora de' particolari. Sono ancora diverse nel nome: l'una è detta mente contemplativa, l'altra intelletto pratico, e ciascuna di loro è adornata di molti abiti, co' quali affermando o negando, sogliono dire il vero; e sono in tutto cinque: l'intelletto, la scienza, la sapienza, la prudenza e l'arte.⁸⁰

I primi tre sono gli abiti dell'intelletto speculativo: con l'intelletto intendiamo i primi principi, che non possono esser provati, ma sono noti per se stessi; la scienza intende le conclusioni propriamente, "laonde ella è cagionata in noi da qualche cognizione la qual preceda"; "de l'uno e de l'altra, cioè de l'intelletto e de la scienza, è quasi composta la sapienza, perciocché ella è un abito co' l quale intendiamo non solamente i principi ma le conclusioni: laonde è quasi capo de l'altre e si può definire un abito de l'intelletto co' l quale intendiamo i principi e le conclusioni de le cose onoratissime, o vero una scienza de l'altre scienze".

Nell'altra parte dell'intelletto, la qual si chiama pratica, sono due abiti: "la prudenza e l'arte, e ambedue si volgono a le cose che possono variamente avvenire; ma la prudenza considera l'azioni de gli uomini, l'altra più tosto le cose che si fanno". La prudenza è definita un abito che nelle azioni opera con vera ragione; l'arte un abito che fa con vera ragione.

Questa sottile distinzione è dottrina aristotelica (*Ethica Nicomachea*, VI 3ss.) e corrisponde esattamente all'altra - platonica - tra le *forme del cielo* e *l'altre qua giù* dei vv. 3-4. L'intelletto contemplativo è dunque distinto, se si guarda ai loro oggetti, dal pratico "perché l'uno considera le cose eterne, l'altro le sottoposte a la mutazione"; "l'obietto de l'uno è eterno, de l'altro variabile". In quanto soggetto però l'intelletto è unico ed è il medesimo benché possa essere considerato "de gli estremi, come dice Aristotele, perché con una sua parte la quale è in lui la somma e l'altissima, conosce i principi de le cose, che sono eterni, universali e invariabili, con l'altra conosce i particolari, che sono soggetti a la morte e a la mutazione: laonde egli conformandosi a la natura de l'oggetto, da l'un lato è sempli-

⁸⁰ *Il Porzio*, in *Dialoghi* II/II: 977, § 99. Anche le citazioni seguenti sono tratte da questo dialogo (pp. 977-978, §§ 100-102; pp. 982-985, §§ 116-126).

ce, divino ed eterno, da l'altro mortale e corruttibile, variabile e quasi in molti diviso". Nella prospettiva del Tasso la dottrina dello Stagirita sembra coincidere qui con la concezione plotiniana dei due volti dell'Anima.

Chiedo scusa per la prolissità scolastica delle citazioni, ma solo questi presupposti filosofici ci mettono in condizione di capire cosa propriamente significhi - a mio parere - al v. 7 del sonetto *l'opra che il mondo in pregio tenne*.

Non si tratta né di "ciò che il mondo apprezzò ed esaltò con la letteratura e la poesia" (Maier), né del "fardello umano" (Basile), né del "monumento celebrativo lodato dagli antichi" (Baldassarri). *L'opra*, in conformità con la metafora che attraversa tutto il sonetto, è ancora la *pittura* o - per essere più esatti - una parte distinta di essa (di qui la lezione di P₂ a 5 *Ed or non è l'altra pittura estinta*): quegli abiti dell'intelletto pratico (prudenza e arte), quella parte dell'anima, che, volgendosi alla realtà contingente come a suo esclusivo oggetto, tenne in alto pregio il *mondo* (compl. oggetto, non soggetto) con le sue brevi contingenze e considerò le cose umane che non hanno costanza e fermezza alcuna. Quell'*opra*, quella parte di noi "la quale fu sempre intenta a l'operazioni de la virtù morale e al governo de le città e de gli esserciti e a la conservazione de' regni e de gli imperi", quella - si potrebbe aggiungere - che in vita sua indusse il Costabili a percuotere senza pietà negli sterpi eretici, non è - dice il Tasso - mortale, secondo la dura "sentenza de' filosofi i quali condannano a morte perpetua l'intelletto attivo", bensì caduca come la transeunte e corruttibile realtà mondana alla quale si è strenuamente applicata. L'intelletto pratico non muore dunque, ma "cessa d'operare intorno a le cose variabili, non potendo egli in modo alcuno far le sue operazioni senza fantasmi, come per avventura può lo speculativo, perché l'azione forse avrà fine, la contemplazione sarà senza dubbio eterna [...]". Per questo *l'opra perde* 'soccombe, non regge al paragone' (l'uso è frequente nel Tasso: cfr. *G.L.*, I 52; *M.c.*, I 295; *Rime*, 898 5-6) con l'altra parte dell'anima-pittura - l'intelletto speculativo - che hanno disegnato, effigiato, illuminato pennelli (*stili*: in questa precisa accezione il vocabolo ricorre anche a *M.c.*, VI 1723, luogo citato in precedenza) e penne più sapienti - quelli del *voûs ποιητικός* pittore dell'anima - dipingendovi le *forme del cielo*, gli abiti dell'intelletto volto alla contemplazione: intelletto, scienza, sapienza.

Per questo una parte dell'anima reverendissima e instancabilmente attiva del grande Inquisitore - *l'opra* determinata e qualificata dalla relativa di 7 - appare defunta e *rimansi vergognosa e vinta*, quasi un idolo infranto, in quel mondo che essa in pregio tenne.⁸¹

⁸¹ Se questo è, come credo, il senso riposto ma autentico di ciò che il Tasso intende dire, diventano ben comprensibili l'ermetismo e l'ambiguità della forma,

Tra le virtù esiste infatti una precisa gerarchia e una gradualità ascendente. Oltre le virtù civili - dice il Tasso nel *Cataneo ovvero de gli idoli*, parafrasando il commento del Ficino al libro VII del *De republica vel de iusto platonico* - ci sono le “purgatorie”, cioè quelle morali che non solo troncino ma estirpano gli affetti incontrollati; e “sovra queste son quelle de l’animo già purgato, [...] e sovra tutte son esemplari, ad imitazione de le quali ha l’anima ragionevole alcune forme [le *forme del cielo*]; e in questo modo, se non m’inganno, l’animo [cioè l’intelletto, la parte razionale dell’anima], ch’era tempio d’idolatria, sarà purgato, quanto si può conoscere per filosofica ragione. E s’inanzi la purgazione furono gittati per terra e sparsi gli idoli fallaci che v’erano adorati, dapoi si debbono drizzar più nuove e più sante imagini: ché già non vogliamo seguir l’errore di coloro i quali sogliono lor negare ogni onore e ogni riverenza”.

La metafora è sempre quella del tempio dell’anima affrescato, giacché - osserva a questo punto l’interlocutore del Forestiero Napolitano, Alessandro Vitelli - “niuno tempio senza imagine par che possa muover devozione e inalzar l’animo a le cose celesti”. E il Tasso prosegue delineando l’itinerario spirituale dell’ascesa:

Oltre quelle dunque che son ne la parte superiore, porremo ne la irragionevole alcune imagini de la virtù, la qual non è dea ma dono d’Iddio [la

che nondimeno suscitarono - come abbiamo visto - la sospettosa diffidenza del Giovannini. La correzione da parte del censore di *rimansi* 8 in *rimanse* (da interpretarsi come perfetto alla stregua di *visse* 1, *sostenne* 2, *venne* 3, *tenne* 7) forza ancora una volta il testo in direzione di una lettura ortodossa: l’*opra* sarebbe, entro il composto di anima e corpo (ora scisso dalla morte) che fu il Costabili *mentre qui visse*, la sua salma mortale restituita alla terra, *il puro velo oue coprissi* 10 (*oue* per *onde* è altro conciero omogeneo al precedente: il corpo fisico *nel quale* si calò e restò celata l’anima). Ma in realtà il Tasso delinea qui il destino *post mortem* dell’anima-pittura, e lo scandalo sta proprio in quel presente *rimansi*: il discrimine della morte separa il passato della vita dell’anima operante nel corpo dal presente (*Ed or* 5) della sua sopravvivenza fuori di esso. Non appena essa scinde da sé la carne, un’altra scissione subito segue tra i due volti dell’anima intellettuale che mirarono a oggetti opposti. L’una torna alla propria origine, *le forme del cielo, onde già venne* (è l’argomento delle terzine); l’altra - non estinta o perduta ma perdente nel confronto per la opposta direzione che la condusse verso il finito, il mondo sensibile di *qua giù* - rimane come ombra e simulacro nel mondo (*In cui* 8 è lezione della Vasalini, che ritengo preferibile a *E qui* del testo Solerti, lezione di cui non è chiara la provenienza; P₂ *E già*). Solo l’idea di un confronto e di una separazione che interviene tra le due parti dell’anima (idea espressa nel modo più esplicito dal comparativo *più colte penne* 6 e da *perde* 7) giustifica d’altronde semanticamente la coppia *vergognosa e vinta* riferita alla parte, soccombente se non caduca, che proprio per questo *rimansi* vincolata alla illusoria realtà inferiore nella quale si rispecchiò trovandovi il suo oggetto.

mente che ha illustrato l'anima], né dee esser adorata ma onorata: e lor si volgerà l'animo primieramente, e da queste s'inalzerà con la contemplazione a le forme più semplici, le quali avrà dipinto l'intelletto agente, ch'è quasi il pittore e 'l poeta de l'anima, illustrandole tutti i fantasmi co 'l suo lume immortale: né fermandosi in queste, si leverà a la contemplazione d'Iddio con la fede e con la religione, che stanno ne la sommità de la mente; e allora l'umana virtù sarà nel supremo grado e più vicina a la divina, de la quale è ricevitrice.⁸²

Il Vitelli commenta con una battuta sottilmente ironica ("maravigliosa purgazione è questa senza dubbio, e tale che par ci sia bisogno di celeste medico"). L'ironia ha però qui soprattutto la funzione di schermare, attenuandone la tensione, la domanda che subito dopo egli pone e che implica il dubbio circa l'immortalità dell'intelletto pratico, l'idolo abbattuto, il simulacro che resta nel mondo vergognoso e vinto:

Ma con questi idoli i quali nel cominciar de la purga furono ruinati e disfatti, non cadde peravventura l'idolo de l'anima? Di lui sentii ragionare alcuna cosa, e lessi che 'l simulacro d'Ercole era ne l'inferno e l'anima in cielo; ma non so qual misterio ci sia nascosto.

La parola mistero è rivelatrice. Si tratta proprio di uno di quei misteri pagani studiati in un celebre libro da Edgar Wind.⁸³ Non è senza significato che nel libro V dei *Discorsi del poema eroico* il Tasso ne teorizzi - sulla scorta di Demetrio Falereo - la pertinenza - con l'allegoria e gli enigmi - allo stile magnifico, data la loro simiglianza con la notte e le tenebre. E tra i molti esempi platonici egli ne cita anche alcuni tratti da Plotino, tra i quali proprio quello del "simulacro d'Ercole" (*Enn.*, I 1 12; ma la fonte prima è Omero, *Od.*, XI 601 ss.). Di quel mistero, al quale in forma comprensibilmente criptica allude ("ad pavorem gignendum et horrorem, quemadmodum in tenebris et nocte") anche l'enigmatico e oscuro sonetto in morte del Costabili, nel dialogo il Forestiero Napolitano dà - parafrasando Plotino - la seguente interpretazione, raggio di luce nella tenebra.

S'Ercole fosse stato uomo contemplativo, sarebbe riposto fra gli dei tutto intiero: perché la contemplazione fa lor simili; ma si dice che l'idolo suo è ne l'inferno per l'azione, la qual è cagione che l'intelletto si converta a le cose inferiori. E voi sapete che la fantasia è quasi uno specchio: però, quando l'anima contemplando si volge tutta al cielo, non lascia alcun simulacro ne la imaginazione, la quale è di sotto, ma picgandosi a le cose terrene, è forza che vi rimanga. Questo dunque de l'umana azione è l'ultimo simulacro che resti nel mondo fra l'altre imagini de l'anima valorosa, la quale se 'l porta in parte migliore, dove si fa l'ultima purgazione,

⁸² *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in *Dialoghi* II/I: 719-720, §§ 106-110.

⁸³ Cfr. WIND 1986, *Appendice 6 (Gafurius sull'armonia delle sfere)*, p. 324.

e di là si passa a l'eterna felicità. Ma tanto sia di ciò quanto piace a' teologi.

L'“ultima purgazione” è appunto l'argomento delle terzine del sonetto.⁸⁴ Dinanzi alla suprema ipostasi dell'Essere - non giudice irato e *rex tremendae maiestatis* ma “Consiglio e fonte di Consiglio: perché è verità e bontà di tutte le cose: per lo splendore del quale ogni consiglio diventa vero”⁸⁵ - l'anima che fu già, e non è più ora, del grande Inquisitore, la *pittura* che come ogni anima è opera del divino pittore, *disgombra il puro velo* che si è frapposto tra essa e lo splendore infinito che l'aveva illuminata nell'*a priori* metafisico anteriore alla sua discesa nel mondo.⁸⁶ Quel *velo* non è - come hanno ritenuto gli interpreti - il corpo fisico designato con la consueta metafora petrarchistica, né le *tunicae pelliceae* di cui il Dio artigiano e sartore del Genesi riveste i progenitori. È piuttosto il “celeste e lucido velame” di cui si rinvolgono - prima di rinchiudersi nel corpo - le anime che discendono dal Cerchio latteo per la porta del Cancro nella caverna del mon-

⁸⁴ A 9 si impone, a mio parere, un minimo intervento. La congiunzione causale *Perché* del testo Solerti a inizio di v. (con parallela e arbitraria sostituzione mediante due punti del punto fermo attestato dalle stampe in fine di 8) non dà senso convincente (la causale dovrebbe essere retta da *Perde* 7 o addirittura, con sintassi alquanto involuta, da *rimansi* 8, cioè dalla relativa subordinata di terzo grado: proprio l'ineleganza niente affatto tassiana di un siffatto groviglio sintattico potrebbe spiegare la già ricordata e infelice correzione di *In cui* 8 della Vasalini in *E qui*, conciero del quale l'apparato dell'ed. Solerti tace la provenienza, e che io sospetto spurio al pari del già descritto, e a esso correlato, intervento sulla punteggiatura in fine di 8). Con divisione assai economica (entrambe le stampe da me consultate recano *Perche* senza accento), propongo di leggere *Per che* mantenendo la necessaria e genuina pausa forte in fine di 8 (postulata anche dal senso). *Per che* (“per la qual cosa, attraverso il quale processo”) esprime una conseguenza, e bene sta all'inizio delle terzine, che hanno per argomento il ritorno dell'anima-pittura alla condizione originaria attraverso un disvelamento ultimo la cui necessaria premessa è esposta in 5-8 (*per che* in questa accezione ha attestazioni in Dante - per es. *Purg.* II 39 - ma è ammesso, sia pure per la prosa, anche dal Bembo nella forma *Il perché*). Noto inoltre che soggetto di *Disgombra* (E₂ P₂ *Rimove*) e *coprissi* 10 non è genericamente il Costabili (Baldassarri parafrasa - p. 216, n. 91 - “dal momento che, faccia a faccia con Dio, il Costabili si è dispogliato del velo della sua umanità, disperso dallo splendore divino”), bensì la parte immortale e divina dell'anima-pittura depurata delle sue componenti pratiche: “in conseguenza del quale processo [l'anima], giunta al cospetto della eterna e suprema verità e sapienza, il Principio originante dell'essere, si svela abbandonando l'ombra di umanità, involgendosi entro la quale [onde 10] si nascose allo splendore infinito - il lume dello Spirito creatore - che ora definitivamente dissipa, con la sua illuminazione totale, il *puro velo*”. Rilevo la felice ambiguità di *Disgombra* che potrebbe anche essere usato intransitivamente (sogg. *il puro velo*): “si toglie, è rimosso, dilegua”.

⁸⁵ M. Ficino, *Sopra lo Amore*, cit., *Oratione VI*, c. VII, p. 99.

⁸⁶ *Ibidem*, *Orazione VI*, c. IV, p. 94.

do, ancora secondo il Ficino: il “velo dell’umanità” al quale, riprendendone la suggestione, il Tasso fa riferimento non solo nei citati sonetti di *Rime* 1506 e 1526 ma soprattutto - e più esplicitamente - nella prima redazione del *Messaggero*, dove, per bocca del platonico demone o genio familiare, asserisce che proprio da esso gli uomini, durante il sogno della vita, hanno appannati gli occhi dell’intelletto fino a che non si ridestino.⁸⁷

Ora, dopo la morte, l’anima che risale alla sua origine è assimilata - dice il Tasso stesso nell’argomento - “a una pittura da la quale si toglia il velo”: alla piena rivelazione dell’immagine divina che - purificata e resa tersa, caduto l’ultimo diaframma, dissipata ogni nube di mortalità - diventa un’animaspecchio (questo è il motivo desunto da Basilio, e ripreso in *M.c.*, VI 1604-1639).

Il *Deus pictor*, l’artefice che con il lume intellettuale dello Spirito ha illustrato e dipinto a sua immagine e somiglianza l’anima, riconosce ora come cosa sua l’immagine di colui che gli si fa innanzi e vi si rispecchia, amandola come opera propria.

Non è dunque il Costabili il soggetto di *vi mira* 13 come vogliono tutti gli interpreti (“e in Lui ammira tutto il creato e se stesso, il mistero trinitario e la doppia natura del Cristo” [Baldassarri]), bensì - con audacissimo ribaltamento del *τόπος* consueto della visione in Dio - è il *Padre* 13, l’archetipo, l’esemplare, a compiere l’agnizione dell’immagine, riconoscendovi il Figlio.⁸⁸

⁸⁷ “[...] se forse non volessi dire che tutta la umana vita fosse un sogno. Perciò che voi qua giù nulla vedete di vero, nulla di sincero e di puro, nulla in somma di sodo o di stabile; ma queste che s’offrono a’ sensi vostri sono larve, per così chiamarle, del vero e immagini di quelle che sono veramente essenze, le quali voi qua giù non potete vedere, perché avete gli occhi dell’intelletto appannati dal velo dell’umanità: ma aprendogli nell’altra vita, che sola è vita, vi si manifesteranno in guisa che de’ vostri passati inganni riderete” (*Il messaggero*, in *Dialoghi* III: 310, § 14). Si vedano anche i passi sulla visione delle “forme immortali” (pp. 314-315, §§ 21-23); sul “corpo aereo” (p. 317, § 24), quello - spiega lo spirito - “il quale è di natura assai simile a quello che l’anima tua portò seco dal cielo quando a cotesto corpo si congiunse. Perciò che hai tu a sapere che difficilmente l’anima vostra, pura e semplice e immortale, si potrebbe accompagnare con coteste miste e caduche membra terrene, s’ella co’ l’mezzo d’un corpo più puro e più lieve e sottile lor non s’accompagnasse: riguardando dunque tu il mio aspetto, potrai in parte giudicare qual sia quel corpo che, quasi molle scorza dentro dura scorza, dentro cotesta tua esteriore corteccia si rinchiude” (p. 319, § 27; e inoltre p. 323, §§ 33-34; p. 325, § 36; p. 326, § 37).

⁸⁸ Si possono citare a riscontro i già ricordati luoghi di *Rime*, 673 46-50 (“Che nel volto reale / La maestà riserba / Di chi l’alta sua imago / V’imprese, e n’è sì vago / Come di specchio bel giovin superba; / [...]”) e 893 5-10 (“Perché degno non è cristallo o fonte / D’immortal forma o di celeste onore, / Ma specchio sol d’angelico splendore / Dove il primo amator mirò la fronte. / Là sù la tua virtute e la sua luce / Si vedrà fiammeggiare [...]”): accolgo la lezione *sua luce* della Vasalini

È il concetto che i Padri cappadoci - e soprattutto Gregorio di Nazianzo nell'*Oratio VIII. In laudem sororis Gorgoniae*, espressamente richiamata dal Tasso nella dedicatoria del *Forno* - chiamano ἐξομωσις: “divinae imaginis conservatio, atque archetypi imitatio”, espressione che il Tasso traduce “conservazione de l’image e configurazione de l’esemplare”.

L’uomo, creato a immagine di Dio e suo vivente ritratto, deve conformarsi sempre più al suo Creatore, deve - attraverso la contemplazione - farsi simile al Padre: “Fiatis perfecti velut pater vester coelestis perfectus est” (*Mt.*, 5 48).

Così nell’ultima terzina, rimosso l’ultimo velo, in una sorta di paradossale ricongiungimento metafisico l’immagine e l’esemplare coincidono, uniti dal vincolo dello spirito, e tornano ad essere una sola sostanza: e insieme alla maestà numinosa del cosmo nelle sue altezze astrali e nelle sue abissali profondità (l’enumerazione di 12 evoca il Casa), il Padre contempla se stesso (*E sé* 13 vale ‘anche sé’) e il Figlio ritrovato, la propria natura divina e quella, mortale, dell’uomo.

Mentre qui visse a nessun loco avinta
 La mente, e l’alma il peso anco sostenne,
 De le forme del cielo, onde già venne,
 E de l’altre qua giù l’avea dipinta.
 Et or non è la sua pittura estinta,
 Ma con gli stili e con più colte penne
 Perde l’opra che ’l mondo in pregio tenne,
 In cui rimansi vergognosa e vinta.
 Per che, inanzi a l’eterno alto consiglio,
 Disgombra il puro velo onde coprissi
 A lo splendor ch’ogni splendore avanza:
 E con le stelle, il sole, il mar, gli abissi,
 E sé dentro vi mira il Padre, e ’l Figlio,
 E la divina e la mortal sembianza.

1586 di contro a tua del testo Solerti: la luce è il raggio / De la divinità ch’in lei [l’anima virtuosa] fiammeggia [*Mondo creato*, VI 1638-1639]; il senso suggerirebbe anzi l’emendamento a la sua luce).

APPENDICE I

Alessandro di Afrodisia, *L'anima*:86-88 (88,16-89,20): "Poiché inoltre in tutte le cose che sono generate e costituite secondo natura e in cui c'è una materia, da una parte c'è, in quel dato genere che si prende in considerazione, una materia (e questa è ciò che è in potenza tutte le cose comprese in quel genere), dall'altra c'è un agente che fa sì che si realizzino nella materia quelle determinazioni che è atta a ricevere (come vediamo che è anche il caso dei prodotti dell'arte: l'arte, cioè, è responsabile del fatto che la forma si realizzi nella materia), sembra necessario che anche nel caso dell'intelletto ci siano queste differenze. E poiché c'è un intelletto materiale bisogna che ci sia anche un intelletto agente che viene a esser causa dell'abito dell'intelletto materiale. Questo sarà la forma in senso proprio e massimamente intelligibile e tale è quella che è separata dalla materia. In tutti i casi, infatti, ciò che possiede in massimo grado e in senso proprio una qualche proprietà è causa anche alle altre cose del possedere esse tale proprietà. Ciò che è massimamente visibile (e tale è la luce) è causa dell'essere visibili anche per gli altri oggetti visibili; ma anche ciò che è massimamente e in senso primo bene è causa anche per gli altri beni di essere tali: infatti gli altri beni sono giudicati in ragione del loro contributo a questo. Dunque è ragionevole che anche ciò che è massimamente e per la propria natura intelligibile sia causa dell'intellezione degli altri intelligibili. Ma se ha una natura tale, dovrà essere l'intelletto agente. Infatti, se non esistesse un intelligibile per natura, nemmeno una delle altre cose diventerebbe intelligibile, come si è detto: giacché in tutti i casi in cui c'è qualcosa che ha in senso proprio una data proprietà e un'altra cosa che la ha in secondo grado, ciò che è in secondo grado ha l'essere tale da

ciò che è in senso proprio. Inoltre, se siffatto intelletto è la causa prima, che è causa e principio dell'essere per tutte le altre cose, sarà agente anche in questo senso, in quanto è lui causa dell'essere per tutte le cose pensate. E siffatto intelletto è separato e impassibile e non mescolato ad altro: tutte proprietà che esso possiede perché è separato dalla materia. È separato, infatti, ed esiste di per sé per questa ragione, perché nessuna delle forme congiunte a una materia è separabile, o lo è soltanto concettualmente, dato che la separazione dalla materia comporta la loro corruzione. Ma è anche impassibile perché ciò che patisce è in ogni caso la materia e il sostrato. Essendo impassibile e non commisto ad alcuna materia è anche incorruttibile perché è atto e forma senza potenzialità e materia. Ora Aristotele ha dimostrato che tale è la causa prima, che è anche in senso proprio intelletto: perché la forma priva di materia è l'intelletto in senso proprio. Perciò, inoltre, questo intelletto ha maggior pregio di quello che è in noi, ossia dell'intelletto materiale, perché ciò che agisce ha in ogni caso maggior pregio di ciò che patisce e ciò che è privo di materia di ciò che è congiunto alla materia". Nella *Lectura* del Montecatini al III libro *De anima* (Tex. XIII. *Efficiens mens. Caput Quintum. Pars prima* [...]) *Scholium In Argumentum huius partis*, pp. 216-217) si legge: "Tam clare loquitur Aristoteles in hac Parte, de mente effectrice, quam Ioannes Grammaticus τὸν ἐνεργεῖα νοῦν, Simplicius τὸν οὐσιώδη τῆς ψυχῆς νοῦν μόνιμον, ἢ ἰσόμενον, ἢ μένοντα interdum etiam, vt alij, τὸν ποιητικόν, καὶ τὸν ποιοῦντα νοῦν solet appellare [il Tasso sottolinea, e nel margine sinistro annota: "τὸν ποι<η>τικόν νοῦν"]; vt nemo vnquam dubitauerit, nec dubitare quidem possit, quin de ea instituta sit disputatio. Cur vero vna etiam disputat de materiali [mente], praesertim in primo textu? Nempe vt faciliorem hoc modo, absolutioremque de illa doctrinam efficiat. oppositorum enim scientia est eadem: nec alterum sine altero cognosci perfecte potest. / Quo igitur pacto hactenus de materiali per se potuit dicere sine mentione vlla efficientis? An duae res sunt, ad quas mens materialis proprie refertur; vna, ipsa mens efficiens; altera, illud, quod intelligitur, ex cuius contentione vsque ad hunc locum de materiali mente est disputandum? [il Tasso postilla - p. 217, rr. 2 ss. m. d.: "duo res / ad quas / proprie refertur / mens mat(eria)lis: una / mens efficiens. altera / illud quod intel- / ligitur"]". Ai vivagni del *Textus xxxij* (*Argumentum. Mentis efficientis, quatenus est efficiens, existentia, substantia, et effectio* [...]), che consta di *Sententia* (una parafrasi-interpretazione seguita dal testo greco di Aristotele) e *Explanatio*, il Tasso annota (citerò solo le postille più interessanti): **217** (m. d., rr. 15-16) "Mens effectrix similis / artis. et quasi / habitus alterius / quale est lumen" // (m. d., rr. 18-19) «in omni Nat(u)ra aliquid / quod est materia / ac rursus aliquid / quod est efficiens» // (m. d., r. 32) «mens efficiens / quasi habitus / [mentis] mat(eria)lis» // (m. d., rr. 36-37) «Mens efficiens / efficere actu / intelligibilia / similiter atque lumen / facit colores visibiles» // (m. inf.) «Declarantur ista tribus exemplis / artis, habitus / et luminis.» **220** (m. s., rr. 43-46) "mens ad similitudinem / luminis quod est habitus / et forma perspicui / est quasi quidam habitus / et forma mentis mat(eria)lis" **221** (m. d., rr. 47-48) «mens n(ost)ra materia(lis) / materia in genere / intelligibilis» **222** (m. s., rr. 13-17) «eadem ratio mentis effectricis / ad mentem potestatis [il possibile intelletto] qu(a)e / est cuiusque artis ad / suam materiam / nisi etc.» [decisiva la distinzione che, sulla scorta di Temistio, il Montecatini aggiunge nell'*Explanatio*, parole sottolineate dal Tasso: "[...] nisi quod ars exempli gratia aeraria, lignariaue non in materia insit, ligno, aut aere sed ei adueniat extrinsecus; mens efficiens vniuersae menti potestatis sic inseratur, veluti si faber aut aerarius in ipso aere, aut lignarius in lignis inesset; vnde hoc accadat nobis, vt intelligere, & contemplari, quom

volumus, queamus. Caeterum neque hoc quidem modo perfecta fuerit similitudo. nam ars si in materia inesset, ipsa in eam ageret: at vero mens efficiens non ipsa est, sed sunt phantasmata, quae illius virtute agunt in mente(m) potestatis”; nel sonetto invece la *similitudo* è perfetta proprio perché, seguendo Alessandro e non Temistio, il Tasso afferma appunto che l’arte dell’intelletto pittore *advenit extrinsecus*] (m. s., rr. 22-26) “ex hoc loco colligit / Them(i)stius contra Alex(an)drum / mentem effectricem esse >partem< aliquid anim(a)e nostr(ae), Philop(onus) / contra Alex(an)drum et Ma(ni)num / Mentem effectricem / humanam esse non >humanam< diuinam / nec Demoniam [ma il Tasso anche qui sta con Alessandro]” // (m.s. rr. 47-50) “utrum h(a)ec dif(feren)tiae eff(ici)en)tis et pat(ie)n)tis / sint in anima / huma(na) sint / rei aut rat(io)n(is) / magna inter / peripat(h)eticos / controuersia. / Authores sequitur Theop(hras)tum / et Themistium [sogg. sottinteso il Montecatini, per il quale la differenza era formale *et ex parte rei*, “verumtamen non subiecto, quia eiusdem substantiae sunt partes [parti cioè dell’anima umana], sed essentia”; il Tasso invece segue Alessandro: la *mente* non è parte della sostanza dell’anima]. re / idest essentia” // (m. inf.) «mens efficiens in genere intellig(ibi)li / quod sol in sensibili” 223 (m.d., rr. 1-3) “Hoc [il lume dell’intelletto agente] Plato in VI de Rep(ubli)ca / assignauit / Ide(a)e boni / siue ipsi bono / idea boni / siue ipsum bonum / p(n)mus Deus et pater / omnium [notevole quanto il Tasso sottolinea nell’*Explanatio*: “Ex quo loco fortasse Alex. sumpsit sententiam suam, quod mens efficiens Deus esset?”] // (m.d., rr. 20-21) “efficere mentem / efficientem non res / sed actu intelligibilia” [il Montecatini confuta con le parole trascritte dal Tasso l’interpretazione alessandrista del τὸ πάντα ποιεῖν aristotelico: “Ex his autem verbis, quia dicat Philosophus mentem effectricem efficere omnia; argumentatum Alex. ait Io. Gram. [...] ipsam mentem effectricem Deum esse: quid enim aliud esse praeter Deum, quod efficiat omnia?”]: dimostreremo invece che nel sonetto Torquato fa sua proprio questa radicale tesi dell’Afrodiseo] // (m. d., rr. 25-26) “Alexa(n)der / [segue una parola illeggibile] / negat causa(m) primam idest / Deum esse / causam eff(ici)en)/tem” // (m. s., rr. 27-31) “Me(n)s / efficiens / a Plat(one) / assimilat(ur) / scriptorio / stilo ab / Aris(tote)le / scriptori” [le due postille sono relative al seguente passo, sottolineato, dell’*Explanatio*: “Vt nunc concedamus, quod aiunt Alex. negare, causam prima(m), idest Deu(m) Opt. Max. esse rerum causam efficientem. Idem Io. Gram. dictum ab Arist. ait, mentem efficientem efficere omnia; quod typos [le idee, le *formae*] illa omnium rerum in mente potestatis describat; qua a causa a Platone quidem assimiletur scriptorio stylo, ab Arist. autem ipsa ex se scriptor statuatur. Sed mirum est haec dici a Io. Gram. qui mentem efficientem esse eam mentem putat, quam nos mentem actu vocamus; ratione tantum, & tempore, non re, & substantia a mente potestatis diuersam”: il paragone di Filopono implica cioè - in modo contraddittorio secondo il Montecatini - che l’intelletto agente sia differente nella sostanza dal materiale: quanto appunto sostiene, sulla scorta dell’Afrodiseo, il Tasso] // (m. d., rr. 51-52) “Efficiens mens / me(n)tis materialis / habitus ac forma” [“ex sententia Alex.”, aggiunge l’*Explanatio*, sottolineata] 225 (m. d., rr. 37-41) “N(o)ta quod / mens efficiens / non sit Deus” [la postilla, inserita in un riquadro aperto sul lato destro che ne evidenzia l’importanza, attiene al seguente passo, sottolineato, dell’*Explanatio*: “Io. Gram. ex comparatione ista Aristotelia mentis efficientis cum lumine, probat, contra Alexandrum, duobus argumentis mentem efficientem Deum esse non posse. Primum enim Deum non esse similem luminis, sed Solis. Deinde substantias reru(m) procreare Deum; nihilq(ue) prorsus esse, quod ille non efficiat: quum tamen hic dicat Arist. talem

esse efficientiam effectricis me(n)tis, qualis est ipsius luminis; & efficiat lumen colores non simpliciter, sed tantummodo visiles. Responderet autem fortasse Alexander hoc modo. Ad primum: Similem esse Solis Deum, si propriam illius per se substantiam spectes; at vero, vt in nobis inest, nobisq(ue) est causa intelligendi, potius luminis. Ad secundum aut negaret quod ille sumit, idest Deum esse causam rerum efficientem: aut similiter responderet; Deum simpliciter quide(m), & qua primae causae nomine censeatur, caeteris omnibus rebus, vt simpliciter sint, causam esse; quatenus vero est mens efficiens, vt intelligantur: dimostreremo che il Tasso segue proprio l'interpretazione di Alessandro] 229 (m. d., rr. 14-23) «Si actio intelligendi / et abstrahendi sunt / in n(ost)ra potestate / mens effectrix / est pars animae» [la postilla, riquadrata, compendia l'argomentazione con la quale il Montecatini, seguendo Averroè, prova che l'intelletto agente, «quatenus est principium abstrahendi, in nobis adesse, & quasi partem quandam esse nostrae animae: non autem extra nos consistentem, & a nobis separatam, vt remotam facem, efficere, atque illustrare intellectilia; quemadmodum vulgo credunt Alexan. existimasse, licet ille aliam sententiam sequatur, vt alibi dixi»: ma è precisamente tale interpretazione - neoplatonica e ben fondata, ancorché eretica - che il dottor Antonio liquida con qualche sussiego come vulgata, ad essere, lo dimostreremo, accolta dal Tasso, persuaso che l'Afrodiseo sostenga “alteram duarum mentium substantiam esse; alteram accidens et priuationem”: parole dell'*Explanatio* (rr. 40-41) che Torquato sottolinea e segna, aggiungendo anche “N(o)ta”] // (m. d., rr. 52-55) “nihil aliud nisi / idoneitas qu(a)edam / et aptitudo / ad diuinam / mentem, et / ad formas rer(um) / in anima recipiendas” // (m. inf.) “Mens n(ost)ra de sententia Alex(an)dri / in 2° libro de anima ubi inscribitur / περὶ τοῦ ποιητικοῦ νοῦ / magis effect(ion)e quam perpe(ri)one / definienda” [queste due ultime postille di p. 229 sono relative al seguente passo, sottolineato, dell'*Explanatio*: “Alex. in ij lib. De A(n)i(m)a, vbi inscribitur περὶ τοῦ ποιητικοῦ νοῦ, probat multis mentem nostram, quam constare ipse ait, & compositam esse ex mente extrinsecus adueniente in nos, quae sit mens diuina, atque potestate quadam animae in corpore optime temperato, quae potestas instrumentum sit diuinae mentis & nihil aliud denique nisi idoneitas quaedam, atq(ue) aptitudo ad eam diuinam mentem, & ad formas rerum in anima recipiendas: probat inquam eo loco hanc mentem nostram ita compositam esse efficientem magis quam patientem; effectioneque potius abstrahendi, & efficiendi actu intellectilia, quam perpe(ri)one recipiendi species, & formas definiendam esse”: il pittore predomina sulla materia passiva che riceve i colori]. Già da questo sommario esame emerge con chiarezza come il prudente Montecatini non perda occasione per confutare o almeno attenuare la radicalità della noetica alessandrista, che invece il Tasso accoglie e reinterpreta. Sono anzi convinto che egli non si limitasse a studiare le teorie dell'Afrodiseo di seconda mano attraverso il filtro accorto dell'inviso e obliquo Mopso. Se tra i postillati barberiniani si conservano altre opere di Alessandro (i *Commentaria* alla *Metafisica*, Parisiis, Apud Simonem Colinaeum, MDLXXXVI e i *Problemata* inclusi nel volume aldino - In Venetiis, MDXIII - che contiene il *De natura animalium* aristotelico e altre opere), è verosimile che il Tasso conoscesse anche il *De anima* e il *De fato*, testi ai quali spesso si fa riferimento nei *Dialoghi* e nelle *Lettere*. Del resto Torquato sul libro terzo *De anima* possedeva e leggeva (avendoli fittamente postillati) la *Paraphrasim* di Temistio (nella versione del Nogarola) e i *Commentarii* del Vimercati (editi entrambi a Venezia dallo Scoto, rispettivamente nel 1554 e nel 1574).

APPENDICE II

Posso escludere intanto la stretta pertinenza del rinvio proposto dal Basile a *Hexaemeron* IX, 6, 11-14 (in margine all'autoesegesi del Tasso a un altro suo sonetto - *Rime* 20 - per il quale vedi qui p. 152 e la nota 30): in quel luogo dell'omelia si affronta infatti piuttosto l'interpretazione del testo biblico ove l'uomo si dice creato a immagine (in greco κατ'εἰκόνα) e somiglianza (καθ'ομοίωσιν) di Dio. Più calzante, benché l'argomento sia il medesimo, il rimando che lo stesso studioso produce - chiosando un passo del *Conte ovvero de l'impresa* (qui riportato alle pp. 174-175) - alla prima omelia *De hominis structura*, la cui attribuzione a Basilio è controversa (PG 30, coll. 11-14): la citeremo più avanti per interpretare le terzine. Si tratta di passi certamente noti al Tasso che li parafrasa nel *Mondo creato* VI, 1604-755 (luogo che rappresenta il punto di arrivo di una meditazione di cui nel sonetto è dato sorprendere l'avvio).

Poiché sia nell'autoesegesi a *Rime* 20, sia nel passo del *Conte* - i luoghi appunto che, con il citato argomento di *Rime* 953, si richiamano espressamente a Basilio - l'Intelletto è assimilato al pittore ma anche allo scrittore (e almeno nel dialogo, a differenza che nell'autocommento, le due similitudini sono complementari e non alternative), potrebbe non essere fuori luogo ricordare un passo della *Concio undecima in Psalmum XLIII*, dove il Padre cappadoce, commentando i primi versetti ("Eructavit cor meum verbum bonum / dico ego opera mea regi / lingua mea calamus scribae velociter scribentis"), chiosa: "Quemadmodum calamus instrumentum est scriptorium manu periti movente ipsum, ad eorum quae scribuntur notas exprimendas: sic iusti lingua movente ipsam sancto spiritu, inscribit verba vitae aeternae cordibus credentium, tincta non atramento, sed spiritu Dei viventis. Scriba igitur est spiritus sanctus, quia sapiens est et doctor omnium. Velociter vero scribit, quia velocis est mentis motus [mio il corsivo]: sententias autem inscribit nobis spiritus, non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carneis [II Cor. 3, 2-3]. Secundum proportionem vero latitudinis cordis, plura aut pauciora cordibus spiritus inscribit, aut manifesta omnibus, aut obscuriora, iuxta puritatis praeparationem" (cito la versione - nota al Tasso - di Adamo Fumani in *Opera*, Basileae, per Ambrosium et Aurelium Frobenios fratres, M. D. LXVI, p. 114). Aggiungo che proprio di questo passo (e della citazione paolina) il Tasso sembra ricordarsi in *M.c.* V, 906 («Perché son leggi non in breve carta / od in aride foglie o 'n fralle scorza / o 'n durissima pietra impresse e scritte, / ma da Natura [la *Natura naturans* che coincide con il *creator Spiritus*: si parla del re delle api, e non si può non pensare a Virgilio, *Georg.* IV, 219-222] entro le menti infisse / ch'ove è più di possanza e di valore, / più vi sia di clemenza e di pietate»).

Nella prospettiva del sonetto in morte del Costabili, mi pare possa avere qualche attinenza con il tema trattato nelle quartine l'*Epistola 1* (*Basilius Gregorio theologo* [il Nazianzeno]) contenuta nella citata edizione basilense dei Froben (p. 656; in PG 32 è la *Epistola II*): "Etenim mens ad externa non dispersa neque a sensibus in mundum diffusa, redit ad seipsam, per seipsam vero ad dei notionem ascendit, & dum illa pulchritudine circumlustratur ac illustratur, etiam ipsius naturae oblivionem capit, neque ad alimentorum curam, neque ad amictus sollicitudinem, animam detrahens. Sed ab omnibus terrenis curis ocium agens, omne suum studium ad aeternorum bonorum adeptionem transfert, quomodo tempe-

rantiam ac fortitudinem perpetret, quomodo iustitiam & prudentiam, & reliquas virtutes, quae generalibus his subdividuntur, & viro bono singula in vita decenter transigenda subiiciunt. Maxima autem via ad officij decentis inventionem est meditatio ac studium scripturarum divinitus inspiratarum. In his enim & unctionum praecepta inveniuntur, & beatorum virorum vitae literis traditae, velut imagines quaedam vivae divinae reipublicae ad bonorum operum imitationem propositae sunt”. I santi, ornati di tutte le virtù e presentati come *imagines...vivae divinae reipublicae*, potrebbero far pensare all’azione dello Spirito pittore. Inoltre anche questo passo, riecheggiato proprio in *M.c.* VI, 1609-1639, fu certamente ben noto e presente al Tasso. Poco più oltre (*Ep.* II, 4) vi si legge “Est autem oratio illa praeclara, quae perspicuam Dei notionem animae imprimit: idque Dei inhabitatio est, insidentem intus Deum memoria complecti. Sic Dei efficimur templum”. Un concetto che trova corrispondenza nel *Cataneo ovvero de gli idoli* “F.N. già se non m’inganno, abbiám purgato il tempio come per noi si poteva: e ’l poeta interiore ha scritto nel libro de la mente i suoi versi [...]”. Infine si potrebbe ricordare *Ep.* CCX, 6 (PG 32, 778): “[...] quos [i propalatori di *pravae doctrinae*] quidem, si sapient, nosse oportebat, intaminatis et ab omni macula expurgatis mentibus propheticum donum illucere. Neque enim speculo sordido possunt imaginum excipi species; neque anima saecularibus praeoccupata curis, et cui carnalis sensus affectio tenebras offundit, illustrationem Spiritus sancti recipere potest”. Questo luogo, che Maria Teresa Girardi ha individuato come fonte di *G.C.* XI, 96 e XIV, 3, ispira anche *M.c.* VI, 1621-1636 e le terzine del sonetto in morte del Costabili. Meno stringenti (e meno probabili) i rapporti con l’*Epistola* CCXXXIII di Basilio (*Amphiloco, qui eum consuluerat*: PG 32, coll. 863-66): “Scio me et ea de re audivisse, nec ignoro hominum constructionem. Quid ergo dicemus ad haec? Nempe praeclarum quiddam mens est; et in ea habemus id quod est ad imaginem creatoris. Praeclarum etiam quiddam est mentis operatio, quae cum in perpetuo motu versetur, saepe *vanas* species sibi effingit de iis quae non sunt, quasi sint; saepe etiam recte ad veritatem fertur. Sed quia duae illi adsunt virtutes, secundum nostram, qui in Deum credimus sententiam, prava una, quae demonum est, ad propriam defectionem nos attrahens; divinior altera et bona, quae nos ad Dei similitudinem deducit; mens intra se cum manserit, parva intuetur ac suo modulo aequalia [...]”. L’intelletto che “*vanas species sibi effingit de iis quae non sunt*” può richiamare, in senso lato, la metafora del pittore, benché lo faccia in una accezione negativa che nel sonetto appare più sfumata. Così come le *duae virtutes* opposte che alla mente sono attribuite potrebbero riecheggiare l’antitesi o la duplicità (anch’essa meno radicale) tra le *forme del cielo* 3 e l’*altre qua giù* 4 delle quali il *νοῦς ποιητικὸς* aveva dipinto l’anima. Tale lettera non è però tra quelle incluse nelle edizioni degli *Opera* che il Tasso potrebbe avere consultato (Venetiae, Ad Signum Spei, 1548; Basileae, Froben, 1552). Vi figura invece l’*Homilia in illud, attende tibi ipsi*, dove di un cattivo cristiano che ostenta intransigente devozione e poi pecca in *abditā cordis officina* si legge: “Et sane nonnumquam invenitur qui arrogans sit, superbiatque de gravitate et castitate, quique extrinsecus prae se ferens temperantiae larvam, ac plerumque inter eos qui ipsum ob virtutem beatum praedicant, desidens medius, mox tamen cogitatione per occultum cordis motum ad peccati locum occurrat. Videt animo concupita, comminiscitur congressum quempiam indecorum, ac denique in abditā cordis officina, claram in seipso voluptatis spe-

ciem depingens, nullis testibus intra se peccatum perpetrat” (PG, 31, col. 190 D). Non oso pensare però che questo testo (di cui si può dimostrare la certa conoscenza da parte del Tasso) venisse da lui associato al reverendo Costabili. Allo stato attuale non mi pare dunque azzardato concludere, sia pure in modo provvisorio, che il concetto dell’intelletto pittore tragga origine da letture filosofiche. Soltanto più tardi questa componente speculativa eterodossa viene posta in ombra e ricondotta all’autorità del luminare di Cappadocia (al quale invece certamente il Tasso si era ispirato nelle terzine).

APPENDICE III

Al νοῦς ὁργανὸν si richiama anche - con la consueta e bizzarra immaginosità simbolica e sincretistica - Giulio Camillo. Il riscontro è interessante perché ciò che nel sonetto tassiano resta implicito, viene invece asserito nel modo più scoperto dal faustiano e sulfureo mago rinascimentale (paradigma scandaloso, in una età rivolta, di quanto il Costabili aveva combattuto con tutte le sue forze in nome dell’ortodossia cattolica). Camillo contrappone infatti all’interpretazione tomistica di Aristotele quella di Simplicio, dichiarando per giunta che quest’ultima pare “più approvata dalla Scrittura”. Rivelando il “misterio” che si nasconde nell’immagine simbolica delle Gorgoni, le tre sorelle cieche le quali avevano un solo occhio commutabile tra loro, egli conclude che per essa “ci si fa intender il raggio divino esser di fuori e non dentro di noi” sul fondamento della seguente argomentazione: “Ha ben voluto il bello ingegno di Aristotele prender fatica intorno ad una altra triplicità [oltre a quella dell’anima] che è nell’uomo interiore, ma in quella non pone se non questa terza alta [esamina cioè soltanto la parte superiore dell’anima, detta dai cabbalisti *Nessamah*: cfr. pp. 99-101], imperciò che, disputando dottissimamente de’ tre intelletti nostri, chiama l’uno *possibile*, o ver *passibile* chiamato da’ nostri latini, e da’ volgari *ingegno*, altramente da Cicerone *intelligentiae vis*, l’altro *intelletto in avere*, che è l’*intelletto pratico*, significando aver già appreso e possedere; il terzo *intelletto agente*, et è quello per virtù del quale noi intendiamo. Et in questo passo San Tomaso, volendo provar l’*intelletto agente* essere in noi, se ben mi ricorda, dà l’esempio della potenza nostra visiva e di quel raggio di fuoco che dentro a noi risponde all’occhio, il quale noi assai sovente, fregandoci alcun de gli occhi col dito, veggiamo internamente in similitudine di fiamma in rota: per la qual rota fiammeggiante spesse volte avviene che noi, svegliati et aprendo gli occhi nella oscura notte, per picciolissimo spazio veggiamo e discerniamo delle cose nella camera, la qual rota poi, debilitandosi, a poco a poco perde il vigore. Adunque, sì come nell’unico occhio abbiamo il poter vedere, il vedere e la rota che ci fa vedere, così è in noi non solamente l’*intelletto* che può intendere, cioè l’*ingegno* o l’*intellettiva* capacità che dir la vogliamo, et esso intender che è l’*intelletto pratico*, ma ancor l’*intelletto agente*, cioè quello che fa ch’intendiamo. [...] Ma Simplicio, volendo dimostrare e provare in ogni modo questo *intelletto agente* esser di fuori, dice che egli non altramente è fuori di noi, che è ancora il sole fuor della potenza visiva, ancor che essa per lo detto sole vegga. Adunque, sì come nell’occhio nostro sano è il poter vedere et ancor talora il vedere, ma il far vedere, che appartiene al sole o ad altro suo vicario, è di fuori dell’occhio, così quantunque nel nostro uomo interiore sia il potere intendere, cioè l’*intelletto possibile*, o *passibile*, e l’intendere ancor *pratico*, nondimeno l’*intelletto*

agente, che è il raggio divino, o angelo, o esso Dio, è fuori di noi. Questa opinione di Simplicio par che più sia approvata dalla Scrittura, e massimamente per quel luogo di David, *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris*. Se dunque Dio ne è il datore, è ancor quello che lo sottragge, o a tempo, o per sempre. Di che temendo David disse: *Et spiritum sanctum tuum ne auferas a me*. Et altrove della perpetua sottrazione è scritto: *Relinquentur domus vestrae deserta*. Segue adunque che questo intelletto agente, o raggio divino, è fuor di noi et in potestà di Dio; il quale intelletto i filosofi ignoranti di Dio il chiamarono *ragione*, per la quale dicono l'uomo separarsi dalle bestie" (CAMILLO 1990: 101-102).

APPENDICE IV

Il dubbio intorno alla libertà dell'uomo si era affacciato - ancora in forma negativa - tanti anni prima, in un momento d'angoscia e all'insorgere della crisi, nella celebre lettera-confessione a Scipione Gonzaga: "Né dirò già io, che l'uomo non è signore de l'apparenze [in senso filosofico: le immagini, le parvenze, le incerte e talvolta ingannevoli evidenze che si affacciano all'intelletto], e che il credere non è operazione de la volontà, ma atto de l'intelletto, il quale crede ciò che da la ragione gli è mostrato per vero; onde in lui non ne la volontà consiste la libertà de l'uomo: né dirò che la volontà, seguace de l'intelletto, vuole solamente quello che l'intelletto prima sillogizzando ha concluso che si debba volere: né dirò che quegli atti che non dipendono da la volontà <non> [mi pare indispensabile al senso l'integrazione del testo Guasti] meritano o lode o biasimo: né con questa dottrina de' filosofi andrò mescolando qualche detto de' cristiani, in mal senso convertito; come sarebbe a dire, che se la volontà potesse comandare a l'intelletto assolutamente, ch'egli credesse o non credesse a suo modo, questo imperio de la volontà sarebbe tirannico; ma che fra le potenze de l'animo non si concede tirannide, ma solamente civile o regio comandamento: onde, quando ancora si concedesse che la volontà fosse superiore a l'intelletto (al che pare che ripugni l'umana ragione) non si dee però concedere ch'ella tirannicamente eserciti il suo imperio. Non dirò queste cose, no: non piaccia a Dio a cui piace sempre il bene de le sue creature, che io sia malvagio, non solo cristiano ma filosofo; ma più tosto accuserò il mio errore, non solo con le ragioni sue e de' suoi (che sue sono, poiché egli le inspira), ma con quelle ancora che i filosofici ingegni, non senza grazia hanno ritrovato. / Dirò dunque con Aristotele, che l'uomo in gran parte è signore de le apparenze; e che se ciascuno è cagione a se stesso de gli abiti suoi, è anche in conseguenza che una cosa gli paia d'una o d'altra maniera: perché il giudizio seguita l'abito, e se l'abito è ne la parte morale o ne la volontà ne segue che l'operazioni de l'intelletto dipendano da quelle de la volontà e da le morali. Dirò anche co 'l medesimo Aristotele, che la malvagità rende torto l'intelletto ed è cagione che intorno a' principii de l'operazione noi siamo ingannati, sì che il bene non può essere conosciuto se non da l'uomo dabbene: con le quali autorità, male considerate da' moderni filosofi, rimprovero io loro la loro ignoranza, la quale tant'oltre si stende, che usano d'affermare certissimamente che la libertà de l'arbitrio sia ne l'intelletto, non ne la volontà. Che più? con le medesime arme d'Aristotele andrò a ferirli, non ne le parti esteriori, ma nel cuore: che se Aristotele crede che de' principii morali non ci sia ragione, sì come anche quelli de la matematica non si provano ma si suppongono, qual follia è il voler cercare esquisita ragio-

ne de' secreti d'Iddio e de la fede di Cristo? E se l'uomo bene operando secondo i costumi, si rende atto a ben intender la scienza morale; perché non dee credere di non poter, cristianamente operando, farsi degno di ricevere il dono della fede? dono, veramente, ma dono ch'è concesso a chi il dimanda e a chi si prepara per riceverlo. E se chi vuole ricevere i principi mondani ne la casa sua, l'adorna e la pulisce e la netta di tutte le brutture e di tutte le sordidezze; chi vuole il signor Iddio nel suo cuore raccogliere e farlo albergo e tempio de la sua fede, non userà diligenza alcuna in placare i moti de l'ira, in tepidire i fervori de la concupiscenza, in umiliar l'altezza de la superbia, in riempir la vanità de la vanagloria, in risvegliar la sonnolenza de l'accidia, in radolcire il veleno e l'amaritudine de l'invidia? non laverà l'anima che per la contagione de le membra è contaminata, e immonda da mille carnalità e da mille brutture?" (*Lettere*, II n. 123: 13-15). Questa complessa argomentazione, certamente non sospettabile di calcolata doppiezza (a cui fondamentalmente il Tasso, temperamento morale ingenuo, risulta essere almeno tanto alieno quanto se ne mostri incapace), è pur sempre inclusa in uno scritto apologetico redatto, occorre non dimenticarlo, dal carcere in uno stato d'animo di estrema tensione e quasi di disperazione. Nel mettersi a nudo, Torquato lascia erompere febbrilmente, magmaticamente, compulsivamente, in una confessione davanti agli uomini e davanti a Dio, i motivi profondi del proprio tormento quasi prevenendo le accuse che una ansiosa imprudenza aveva offerto ai suoi giudici. Non è perciò superfluo notare che nel passo citato per esteso sono riconoscibili precisi riferimenti alla *Apologia* di Pico, particolarmente a una delle più scottanti *quaestiones* tra quelle poste all'indice e reputate "erroneae et haeresim sapientes": la *De libertate credendi disputatio* (enunciato: "Sicut nullus praecise sic opinatur, quia uult sic opinari: ita nullus credit sic esse uerum praecise, quia uult sic credere. Ex hac conclusione correlarie infero istam. Non est in libera potestate hominis credere articulum fidei esse uerum, quando sibi placet, & credere eum non esse uerum, quando sibi placet": p. 224 dell'edizione Henricpetrina del 1572 ricordata nella nota 58). Ai censori ecclesiastici Pico controbatte, con l'autorità di Agostino, "quod non potest aliquis credere ex libero arbitrio, id est ex mero imperio uoluntatis sine rationis persuasione aut motiuo" (p. 225: affermazione da riscontrare con quella tassiana nel *Gonzaga*): "& patet per experientiam. Quia quilibet in se experitur, quod oblata ei propositione dubia, si est ei mere dubia ad neutram partem opinandam per assensum inclinatur, donec ei noua superuenerit apparentia [di qui le *apparenze* della lettera], uel per sylogisticam rationem, uel per intuitiuam noticiam, uel per testimonium multorum, uel per authoritatem dicentis, uel aliud simile. Secundo, sic arguitur. Non est in potestate hominis libera, facere apparere aliquid suo intellectui esse uerum, & facere apparere non esse uerum. ergo non est in potestate hominis, sic uel sic credere esse, uel non esse uerum. tenet consequentia: quia est contradictio, aliquem credere aliquid, & assentiri illi, & illud ei non apparere esse uerum. Assumptum probatur, quia hoc uel hoc apparere, tale uel tale intellectui, est hoc uel hoc taliter uel taliter repraesentari intellectui. & hoc non potest dependere ex imperio uoluntatis, quia hoc praecedit actum uoluntatis. Confirmatur, quia hoc apparere tale intellectui est, quia obiectum, quod repraesentatur est tale. & euidencia, uel aliud quicquid sit illud, quod id facit credibile, uel no(n) credibile, est tale & intellectus est talis sed facere obiectu(m) esse tale, uel intellectum esse talem, non est in arbitrio uoluntatis [ciò appunto significa che "l'uomo non è signore de l'apparenze"]. Ergo, rem talem uel talem apparere intellectui non est in imperio uoluntatis" (p. 226). Non pago, adduce la ferma asserzione

(“hoc enim assentire tenuit”) di “Robertus Holcoth subtilissimus Doctor, ordinis Praedicatorum, in suo primo sententiarum”: questi “simpliciter tenuit, quod actus crede(n)di non esset liber. [...] Et cum arguitur, quod sequeretur actum credendi uel non credendi, non esse meritorium aut demeritorium, dicit, Hanc obiectionem nullam esse & friuolam: quia non ideo aliquis actus est meritorius, quia liber, sed quia conformis est alicui legi, pollicenti pr(a)emium pro eodem actu, ipsi facienti uel alteri. consequenter dicit Actum credendi, non ideo esse meritorium, quia liber, sed quia conformis est legi diuinae, quae pollicetur tale praemium, scilicet uitam aeternam cuilibet credenti. posse autem Deum hanc legem mutare, & statuere, quod quicumque cras ceciderit super lapidem angularem, ex improviso sit saluus: & tu(n)c casus ille esset meritorius uitae aeternae, quia actus nostri non ideo sunt meritorij, quia liberi, sed quia a Deo accepta(n)tur ad uitam aeternam, qui Deus ita potest acceptare actus naturales, sicut actus uoluntarios. & sic uidetur acceptasse mortem innocentium, ad uitam aeternam, in quibus nullus fuit usus liberi arbitrij. nec sic faciendo Deus irrationabiliter facit, quia sua uoluntas est sufficiens ratio eorum omnium, quae statuit uel ordinat” (p. 228: ma tutta la pagina è da vedere).

Dopo Lutero, le tesi radicali del discepolo di Occam e *magister theologiae* a Cambridge (morto nel 1349) - con la svalutazione del libero arbitrio umano in ordine alla salvezza, di contro alla parallela affermazione della libertà assoluta di un Dio che la spinge fino all'arbitrio e alla possibilità di contraddirsi - non potevano certo essere relegate tra il vieto ciarpane scolastico, né dovevano apparire prive di una loro inquietante attualità. Nella lettera il Tasso mostra comunque di esserne rimasto turbato. Quando egli vi confuta con tanto accanimento polemico la dottrina di non meglio precisati “moderni filosofi”, non mi sembra improbabile che si riferisca a Holcot, l'occamista che insistendo sulla distinzione e sull'inconciliabilità di *logica fidei* e *logica naturalis* (scetticamente svalutata) corrode dall'interno la monolitica compattezza dell'ortodossia scolastica (fondata sull'aristotelismo), e forse allo stesso Pico che ne rimetteva in circolazione il pensiero mentre si faceva assertore sottile di *Conclusiones* eterodosse (benché poi il *mirandus iuuenis* paia prendere le distanze “haec est opinio Roberti Holcoth de Libertate credendi, quae nunquam mihi apparuit bona uel probabilis. Considerent autem isti patres, an & istum Doctorem simul cum Durando, Henrico, & alijs pro haeretico ab ecclesia anathematizent?”). Quanto alla insidiosa mescolanza - denunciata dal Tasso - tra la “dottrina de' filosofi” e “qualche detto de' cristiani, in mal senso convertito”, egli attinge ancora dallo stesso luogo della *Apologia*, a dimostrazione della stringente pertinenza del riscontro: “Quotiescunque aliqui duo determinantur ad credendum opposita, & quilibet illorum praecise per hoc determinatur, quia uult sic determinari, indifferente ad hoc omnino iudicio uel suasionem rationis, non potest dici, quod rationabilius ista moueatur ad crede(n)dum quam e contra. [...] Maior huius rationis est nota, quia ut inquit Albertus in 3. de Anima. Cum uoluntas sic agit pr(a)ecise, quia uult sic agere: assimilatur tyranno, in cuius actione non quaeritur ratio acti, quia ipsius agere, non est secundum rationem agere sed agere pro libito. Minor est manifesta: Quia quotidie dicimus Mahumetistas uel Iudaeos irrationabiliter in hoc agere, quod non credunt, & nos rationabiliter, quia credimus: quod si causa praecisa, quare ego crederem, ille non crederet esse praecise, quia ego uellem, ille non uellet, uterque esset actus tyrannicus uoluntatis, & in neutro appareret maior uel minor rationabilitas, imo & in neutro rationabilitas, sed mera potestas, & imperium tyrannicum uoluntatis» (pp. 227-228). Nella sua confessione in materia di fede al Gonzaga (una

confessione in cui in realtà egli parla come tra sé e con Dio), Torquato ammette con disarmante schiettezza di non credere, se per ciò si intende “cu(m) assensu firmo adhaerere, his de quoru(m) ueritate non constat nobis, nisi ex testimonio aliorum”. Questa fede assoluta, il possesso sicuro che ispira la risposta senza ombre di Dante (“[...] Si ho, sì lucida e sì tonda, / che del suo conio nulla mi s’infora”), è, per il Tasso, un dono: “quod talis actus credendi, non est in libera potestate hominis”. Non atto tirannico della volontà, ma lenta trasformazione, itinerario di ricerca - sempre insidiata dal dubbio e dall’errore - sforzo di purificazione, preparazione alla pienezza dell’incontro con l’Uomo interiore, l’Ospite, il divino che è e agisce in noi (si chiami esso Spirito o intelletto agente), fidente abbandono o adesione libera - perché vi partecipano intelletto e volontà - al potere illuminante della sua luce, fino a riscoprire la propria identità sostanziale con esso: sono le parole di Agostino nell’omelia sul vangelo di Giovanni che il Tasso trovava nell’*Apologia* di Pico: “credere in Deum est credendo amare. Crede(n)do in eum ire. Credendo, ei adhaerere & suis membris incorporari”.

REGESTO BIBLIOGRAFICO

REGESTO BIBLIOGRAFICO
E INDICE DEI NOMI

REGESTO BIBLIOGRAFICO

ACCORSI 1998

Maria Grazia A., *Aminta: ritorno a Saturno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

Aminta 1957

Torquato Tasso, *Aminta. Edizione critica*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Padova, Liviana, 1957.

Aminta MENAGIO

Aminta favola boschereccia del Signor Torquato Tasso con le annotationi d'Egidio Menagio accademico della Crusca, Parigi, Augustine Curbé, 1655.

Aminta SOLERTI

Torquato Tasso, *I discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia, l'Aminta annotati per cura di Angelo Solerti*, Torino, Paravia e C., 1901 [ristampa anastatica a cura di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1992].

ALESSANDRO DI AFRODISIA, *L'Anima*

Alessandro di Afrodizia, *L'Anima*, a cura di P. Accattino e P. Donini, Bari, Laterza, 1996.

ARDISSINO 2001

Erminia A., *Tasso lettore di Plotino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXVIII, 2001, pp. 509-529.

ARDISSINO 2003

Erminia A., *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

AQUILECCHIA 1974

Giovanni A., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1974.

BALDASSARRI 1975

Guido B., *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, «Studi Tassiani», XXV, 1975, pp. 5-59.

BALDASSARRI 1988

Guido B., *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Pico e allo pseudo-Cipriano*, «Studi Tassiani», XXXVI, 1988, pp. 141-165.

BALDASSARRI 1999

Guido B., *Per l'esegesi delle «Rime»*, «Studi Tassiani», XLVII, 1999, pp. 157-163.

BALDASSARRI 2000

Guido B., *Per l'esegesi delle «Rime»*, «Studi Tassiani», XLVIII, 2000, pp. 187-220.

BASILE 1991

Bruno B., *Accertamenti tassiani (in margine ai "Dialoghi")*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, a cura di Aldo Agazzi, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 37-57.

BEMBO 1931

Pietro B., *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1931.

B. TASSO 1996

Bernardo T., *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, 2 voll., Torino, Res, 1996.

CAMILLO 1990

Giulio C. Delminio, *L'Idea del Teatro e altri scritti di retorica*, [a cura di Domenico Chioldo e Rossana Sodano], Torino, Res, 1990.

CARDUCCI 1896

Giosuè C., *Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre*, Firenze, Sansoni, 1896.

Carmina 1895

Carmina Latina Torquati Taxi, editio altera cum prooemio et notis Antonii Martini, Romae, Ex officina typographica Forzani et S., MDCCCXCV.

CHIODO 1987

Domenico C., *Il mito dell'età aurea nell'opera tassiana*, «Studi Tassiani», XXV, 1987, pp. 31-58.

CHIODO 1998

Domenico C., *Torquato Tasso poeta gentile*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998.

CORSARO 2003

Antonio C., *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

CROCE 1916

Benedetto C., *I teatri napoletani dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916.

CROCE 1945

Benedetto C., *La poesia pastorale*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. I, Bari, Laterza, 1945.

CURTIUS 1956

Ernst Robert C., *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DA POZZO 1983

Giovanni Da P., *L'ambigua armonia. Studio sull'«Aminta» del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983.

DANIELE 1998

Antonio D., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998.

DANTE 1988

D. Alighieri, *Opere minori*, to. I. p. II [*Convivio*], a cura di Cesare Vasoli e di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

DANTE *Rime*

D. Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965.

DE ROGATI 1783

Le Odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da FRANCESCO SAVERIO DE' ROGATI, Colle, MDCLXXXIII, Nella stamperia di Angiolo Martini e Comp.

DI BENEDETTO 1996

Arnaldo Di B., *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 483-514.

Dialoghi

Torquato Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di Ezio Raimondi, 3 voll. in 4 tt., Firenze, Sansoni, 1958.

Dialoghi BAFFETTI

Torquato Tasso, *Dialoghi*, a cura di Giovanni B., Milano, Rizzoli, 1998.

Dignità 1991

Torquato Tasso, *Delle dignità trattato*, edizione critica a cura di Guido Baldassarri, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, a cura di Aldo Agazzi, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1991, pp. 71-113.

FARAGLIA 1895

Nunzio Federigo F., *Descrizione del codice tassiano posseduto dal Principe di Torella*, in *Torquato Tasso a Napoli. Contributo di onoranze e di memorie raccolte e pubblicate nel III centenario della morte del poeta da B. Capasso*, Napoli, Giannini e figli, 1895.

Favole 1998

Antonio Ongaro-Girolamo Vida, *Favole (Alceo – Filliria)*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1998.

Favole 1999

Agostino Beccari-Alberto Lollo-Agostino Argenti, *Favole (Sacrificio – Aretusa – Sfortunato)*, a cura di Fulvio Pevero, Torino, Res, 1999.

Ferrara 1995

Torquato Tasso e la cultura estense, a cura di Gianni Venturi, 3 voll., Firenze, Olshki, 1999.

Forno 1999

Torquato Tasso, *Il Forno overo de la nobiltà. Il Forno secondo overo della nobiltà. Edizione secondo l'antica tradizione a stampa*, a cura di Stefano Prandi, Firenze, Le Lettere, 1999.

FRAGNITO 1997

Gigliola F., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997.

FRAGNITO 2002

Gigliola F., *Torquato Tasso, Paolo Costabili e la revisione della "Gerusalemme Liberata"*, «Schifanoia», 22/23, 2002, pp. 57-63.

GAGLIARDI 1998

Antonio G., *Scritture e storia: averroismo e cristianesimo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

GALLINARO 1994

Ilaria G., *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della "Liberata" nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994.

GAREFFI 1999

Andrea G., *Dell'invisibilità dell'Aminta*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 203-219.

Gerusalemme Conquistata

Torquato Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

Gerusalemme Liberata

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1980.

GIGLIUCCI 2004

Roberto G., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

GIRARDI 2002

Maria Teresa G., *Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

Giudicio 2000

Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.

GORNI 1989

Guglielmo G., *Un'ecatombe di rime. I "Cento sonetti" di Antonfrancesco Rainerio*, «Versants», 15, 1989, pp. 135-152.

GRAZIOSI 2001

Elisabetta G., *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001.

HAUSER 1988

Arnold H., *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1988.

Lettere

Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 5 voll., 1852-1855.

Lettere poetiche

Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1995.

LINDON 2005

John L., *Ancora sulla dedica autografa della «Conquistata» a Stanisław Reżek*, in *Studi sul Rinascimento italiano. Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 263-270.

Lirici europei 2004

Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia di Petrarca, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda, Milano, BUR, 2004.

LUPARIA 1987

Paolo L., *Il "Mondo creato" poema sapienziale*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIV, 1987, pp. 1-35.

MANETTI 1977

Aldo M., *Roma nell'opera del Tasso*, «Studi Tassiani», XXVI, 1977, pp. 113-133.

MARINO 1987

Giovan Battista M., *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.

MINESI 1985

Emanuela M., *Indagine critico-testuale e bibliografica sulle prose diverse di T. Tasso (parte seconda: le prose di argomento vario)*, «Studi Tassiani», XXXIV, 1985, pp. 125-142.

Mondo creato 1951

Torquato Tasso, *Il mondo creato*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.

Mondo creato LUPARIA

Torquato Tasso, *Il Mondo Creato*, edizione critica a cura di Paolo Luparia, in corso di stampa nell'Edizione Nazionale delle Opere.

NARDI 1958

Bruno N., *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958.

NARDI 1988

Bruno N., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 135-172.

Opere MAIER

Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 5 voll., 1963-1965.

Opere ROSINI

Opere di Torquato Tasso, Pisa, presso Niccolò Capurro, 33 voll., 1831.

Per Scrivano 2000

Guido Baldassarri, «*A illuminar le carte*». *Per l'esegesi delle Rime tassiane*, in *Studi sul manierismo letterario*, per Riccardo Scrivano, a cura di Nicola Longo, introduzione di Giorgio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-153.

PIERI 1985

Marzio P., *Tasso e l'Opera*, Parma, Zara, 1985.

PIGNATELLI 1996

Ascanio P., *Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 1996.

PIPERNO 2000

Franco P., *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'Aminta*, «Il castello di Elsinore», XII, 2000, 37, pp. 29-40.

POMA 1960

Luigi P., *Un manoscritto Tassiano perduto e ritrovato: il cod. Torella*, «Studi Tassiani», X, 1960.

POMA 1979

Luigi P., *La "parte terza" delle "Rime" tassiane*, «Studi Tassiani», XXVII, 1979, pp. 5-47.

PRANDI 1996

Stefano P., *Le citazioni poetiche nei "Dialoghi" di T. Tasso*, «Studi Tassiani», XLIV, 1996, pp. 111-134.

PRETI 1991

Girolamo P., *Poesie*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1991.

Prose GUASTI

Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 2 voll., 1875.

Prose 1959

Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

RAINERI 2004

Anton Francesco R., *Cento sonetti. Altre rime e pompe. Con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di Rossana Sodano, Torino, Res, 2004.

Rime 1898-1902

Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica sui manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 4 voll., 1898-1902.

Rime MAIER

in *Opere* MAIER.

Rime BASILE

Torquato Tasso, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 2 voll., 1994.

ROHLFS

Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 3 voll., 1966-1969.

ROTA 1996

Daniele R., *L'erudito Pier Antonio Serassi biografo di Torquato Tasso*, Viareggio,

- Mauro Baroni, 1996.
- RUGGIERO 2003
Raffaele R., *Fra errore di fortuna e arte del vero, Rinaldo e Armida nel sistema letterario della Liberata*, «Schede Umanistiche», 2003, 1, pp. 47-97.
- RUSSO 2002a
Emilio R., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- RUSSO 2002b
Emilio R., *Sul testo della "Risposta di Roma a Plutarco"*, «Filologia e Critica», XXVII, 2002, pp. 321-362.
- SCARPATI 1995
Claudio S., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.
- SENSI 2004
Claudio S., *Per un'edizione critica della "Gerusalemme conquistata"*, in *Tasso a Roma*, a cura di Guido Baldassarri, Modena, Panini, 2004, pp. 85-99.
- SOZZI 1954
Bortolo Tommaso S., *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.
- Sul Tesin* 2002
Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706). Catalogo della mostra. Pavia, Castello Visconteo, Pavia, Cardano, 2002.
- Tasso e l'Europa*
Tasso e l'Europa (con documentazione inedita), a cura di Daniele Rota, Viareggio-Lucca, Baroni, 1996.
- VARCHI 1834
Benedetto V., *Opere*, Milano, Per Nicolò Bettoni e Comp., 1834.
- VATTASSO 1906
Marco V., *Di un prezioso codice di rime tassiane fin qui sconosciuto*, Roma, Polizzi e Valentini, 1906.
- VATTASSO 1915
Rime inedite di Torquato Tasso, Raccolte e pubblicate da Mons. Dott. Marco V., Scrittore della Biblioteca Vaticana. Fascicolo primo (con 2 tavole in fototipia), Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1915.
- Vita* SERASSI
La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pier Antonio Serassi, Bergamo, Stamperia Locatelli, 2 voll., 1790 [ristampa anastatica a cura di Daniele Rota, Viareggio, Mauro Baroni, 1966].
- Vita* SERASSI-GUASTI
Pier Antonio S., *La vita di Torquato Tasso*, terza edizione curata e postillata da Cesare G., Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 2 voll., 1858.
- Vita* SOLERTI
Angelo S., *Vita del Tasso*, Torino, Loescher, 3 voll., 1895.
- WIND 1986
Edgar W., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1986³.
- ZATTI 1997
Sergio Z., *Natura e potere nell'Aminta*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 131-147.

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI NOMI*

- | | |
|--|---------------------------------------|
| Accattino Paolo, 144n | 145, 148-150, 153-154, 156, |
| Accorsi Maria Grazia, 12-15 | 158n-159n, 164n-165n, 169- |
| Agapito, papa, 181n | 171, 173, 175-177, 182n, 188, |
| Agostino d'Ippona, 170, 202, 204 | 195-197, 199-202 |
| Alamanni Luigi, 116, 137 | Arrigoni Lelio, 54 |
| Alberto Magno, 142, 170 | Asburgo Giovanna (d'), 92 |
| Albonico Simone, 39-40 | Asburgo Margherita (d'), 39n |
| Albino di Smirne, 41 | Asburgo Massimiliano II (d'), 92 |
| Alcibiade, 154n | Ausonio, 39 |
| Aldimari, Biagio 114 | Averroé, 47, 144n, 155, 172, 197 |
| Alessandro (il Macedone), 97 | Avicenna, 162n, 170 |
| Alessandro d'Afrodisia, 41, 65, 133, | Azia, gens, 99 |
| 141n, 143-145, 149-151, 153- | Azio Marco, 99 |
| 156, 158n, 161, 164n-165, | |
| 168n, 170-171, 174-177, 183, | Bacone Ruggiero, 170 |
| 195-198 | Baffetti Giovanni, 58-61, 63, 141n, |
| Alfieri Vittorio, 92 | 146n, 159n, 181n |
| Alfonso I (duca di Ferrara), 16-17 | Baldassarri Guido, 7, 96-97, 99, 101, |
| Alfonso II (duca di Ferrara), 16-20, | 131-132n, 138-140, 145, 170n- |
| 27, 29, 31-35, 64, 91, 102 | 171n, 174, 187-188, 192n-193n |
| Algazali, 162n, 170 | Baldini Vittorio, 37 |
| Allori Alessandro, detto il Bronzino, | Bandello Matteo, 137 |
| 87 | Banterle Gabriele, 180n |
| Almerici Tiberio, 23n | Barbavara Giovanni Ambrogio, 156, |
| Ambrogio, vescovo di Milano, 180 | 161-162 |
| Ammirato Scipione, 39 | Bàrberi Squarotti Giorgio, 7 |
| Ammonio, 45 | Baruffaldi Girolamo, 29 |
| Anacreonte, 68, 106 | Basile Bruno, 78, 80, 85, 91-93, 98- |
| Anassagora, 41, 44, 46, 151n | 99, 102, 112, 116, 119, 121, |
| Annibale, 98 | 123, 125-126, 128, 139, 149n, |
| Apelle, 53, 147 | 167n, 185n, 188, 198 |
| Aquilecchia Giovanni, 123, 127n | Basilio di Cesarea, 148-149, 154, |
| Ardissino Erminia, 60, 65 | 165, 167n, 171, 180-181, 184, |
| Ardizio Curzio, 103n, 129 | 193, 198 |
| Argenti Agostino, 23n-24 | Beccari Agostino, 23n-24 |
| Arienti Sabatino (degli), 116 | Becelli Giulio Cesare, 66 |
| Ariosti Orazio, 34 | Bembo Pietro, 22, 31, 41, 79, 137, |
| Ariosto Ludovico, 30-31, 137 | 191n |
| Aristotele, 41, 44, 46, 63, 141n, 143- | Bendidio Lucrezia, 37, 42 |

* L'Indice non registra l'occorrenza Torquato Tasso.

- Bernardo di Chiaravalle, 156
 Besomi Ottavio, 129
 Boezio Severino, 164n
 Bonaventura da Bagnoregio, 170
 Borgia Lucrezia, 16
 Borsellino Nino, 12
 Britonio Girolamo, 129
 Brucioli Antonio, 132
 Bruno Giordano, 21
 Bruto Caio Giunio, 52
 Bucci Agostino, 142n, 154n-155, 161-162, 164
 Buoncompagni Giacomo, 64, 163

 Cagnacini Giulio Cesare, 96
 Calderón de la Barca, 177
 Callimaco, 115n
 Camillo Giulio, 41, 132, 176n-177n, 199-200
 Campiglia Maddalena, 135
 Canigiani Bernardo, 18
 Capaccio Giulio Cesare, 123, 128
 Capilluti Gregorio, 105n
 Cappello Bernardo, 41
 Capua Beatrice (di), 104
 Capua Giulio Cesare senior (di), 108
 Capua Giulio Cesare iunior (di), 186
 Capua Matteo (di), 81, 106, 108, 184, 186
 Carafa, famiglia, 113-115
 Carafa Antonio, 104, 114
 Carafa Luigi senior, 104, 114
 Carafa Luigi iunior, 104-109, 113, 116
 Carducci Giosuè, 11, 24, 30
 Caretti Lanfranco, 56, 125n
 Carini Anna Maria, 171n
 Carlo V (d'Asburgo), 114
 Carlo IX (re di Francia), 91
 Caro Annibale, 58, 93
 Castelvetro Ludovico, 61, 132
 Castiglione Baldassarre, 21-22, 35, 137
 Catone Marco Porcio, 53, 147, 163n
 Catullo Caio Valerio, 39, 83, 115n
 Cavalcanti Guido, 133
 Cecco d'Ascoli, 86
 Cesare Caio Giulio, 51
 Chapelain Jean, 27-28
 Cherubini Luigi, 67
 Chiodo Domenico, 11n, 14n, 21n, 23n, 33n, 52n, 54n, 59n
 Chiorboli Ezio, 117, 132
 Ciampi Sebastiano, 124
 Cicerone Marco Tullio, 41, 45, 53, 147, 152n, 199
 Cicognara Leopoldo, 124n
 Cipriano, 165
 Colonna Flaminia, 81
 Colonna Vittoria, 39
 Contile Luca, 39
 Corsaro Antonio, 22-23, 152n, 156n, 161n
 Corso Rinaldo, 39
 Cosimo I (de' Medici, duca di Firenze), 92
 Costabili Antonio, 18
 Costabili Paolo, 131-132, 135-140, 143n, 147-148, 151n, 154, 161, 163n, 165, 169, 175, 184, 186-187, 189, 191-193, 198-199
 Costantini Antonio, 55, 77, 105n, 107-109
 Costanzo Angelo (di), 41
 Cotta Giovanni, 41
 Cratilo, 41
 Cremonini Cesare, 23
 Croce Benedetto, 11, 66-67
 Cucchetti Giovan Donato, 135
 Curtius Ernst Robert, 177

 Da Pozzo Giovanni, 11
 Damascio, 41
 Daniele Antonio, 26, 31

- Dante (Alighieri), 40, 44, 55, 79, 89, 99n-100, 133, 142, 150, 153n, 156, 163n-164, 170n, 176, 191n, 204
 Demetrio Falereo, 191
 De Nores Giasone, 13
 De Sanctis Francesco, 66
 Del Corno Dario, 59
 Della Casa Giovanni, 41, 89, 134, 140, 175, 186n, 193
 Democrito, 41
 Di Benedetto Arnaldo, 12, 24n
 Dianti Laura, 16-17
 Dionigi Areopagita, 159n
 Dolce Ludovico, 38
 Doni Giovan Battista, 13
 Donini Pier Luigi, 144n
 Donnini Andrea, 24n
 Egizio Ottavio, 106n-107
 Enrico II (re di Francia), 58, 61, 91
 Enrico III (re di Francia), 92
 Enrico IV (re di Francia), 92
 Eracrito, 41
 Ercole I (duca di Ferrara), 102
 Ercole II (duca di Ferrara), 20
 Este, casa (d'), 96, 99, 102
 Este Alfonsino, 16-19
 Este Alfonso, 16-17
 Este Eleonora, 80
 Este Francesco, 16, 18
 Este Ippolito (card.), 100, 102
 Este Lucrezia, 19
 Este Luigi (card.), 16-17, 100, 102
 Este Marfisa, 16-19
 Faggin Giuseppe, 60n
 Faraglia Nunzio Federigo, 125n
 Federico II (di Svevia), 128, 170n
 Ferdinando I (de' Medici, duca di Firenze), 77, 84
 Ferrari Benedetto, 66
 Ferretti Francesco, 151n
 Ficino Marsilio, 15, 40, 141n, 159n, 190, 192n
 Fidia, 53, 147
 Filippo II (di Macedonia), 97
 Filippo II (re di Spagna), 92
 Filopono (Giovanni Grammatico), 144n, 155, 197
 Firenzuola Agnolo, 137
 Firpo Luigi, 143n
 Folengo Teofilo, 116
 Fontanini Giusto, 12
 Foppa Marco Antonio, 50, 53, 110n, 139, 147n
 Forno Antonio (del), 154n
 Fragnito Gigliola, 137n
 Francesco I (de' Medici, duca di Firenze), 92
 Francesco Maria II della Rovere (duca d'Urbino), 22, 32
 Fucilla Joseph, 66
 Gabriele Trifone, 186n
 Gagliardi Antonio, 14
 Gallinaro Ilaria, 66n
 Gareffi Andrea, 12, 27n
 Garin Eugenio, 153, 174n
 Genova, (Passeri Marcantonio, detto il), 155
 Gesualdo Carlo, 80-81, 98n
 Gesualdo Giovannandrea, 132
 Ghilini Girolamo, 123n
 Giamblico, 141n, 167
 Gigante Claudio, 50n
 Gigliucci Roberto, 15-16, 22
 Giovannini da Capugnano Geronimo, 136-137, 142-143n, 189n
 Giraldini Ascanio, 34
 Girardi Maria Teresa, 184n
 Giustiniano, 181n
 Gluck Christophe-Willibald, 67
 Gonzaga, casa, 43

- Gonzaga Fabio, 43
 Gonzaga Ferrante, (governatore di Milano), 40,
 Gonzaga Ferrante, 127n
 Gonzaga Giulio Cesare, 81
 Gonzaga Isabella, 105
 Gonzaga Scipione (card.), 14, 28, 32, 34n, 47, 49, 55, 63, 137, 165n, 169n, 183, 200, 203
 Gonzaga Vespasiano, 105
 Gorni Guglielmo, 39n
 Goselini Giuliano, 40
 Graziosi Elisabetta, 16-21
 Gregorio XIII (Buoncompagni Ugo), 17
 Gregorio di Nazianzo, 150n-151n, 159n, 178-179n, 193
 Gregorio di Nissa, 167n
 Grillo Angelo, 166n, 184n
 Groto Luigi, 135
 Guarini Giovan Battista, 12, 21, 37, 66-67
 Guasti Cesare, 104, 108, 123n, 128n, 134n-135n, 200
 Guicciardini Francesco, 137
 Guidiccioni Luigi 41
 Guidubaldo II (duca d'Urbino), 18

 Hauser Arnold, 166-167n
 Haydn Franz Joseph, 67
 Holkot Robert, 202

 Ingegneri Angelo, 13
 Ippocrate, 129

 Joyeuse Anna (di), 101, 184n
 Jommelli Niccolò, 67

 Kochanowski Piotr, 127n

 Lelio, 132
 Lentini Giacomo (da), 118

 Leopardi Giacomo, 116
 Levvenklaius Iohannes, 167n
 Licino Giovan Battista, 150n, 155n
 Lindon John, 124n
 Lisippo, 53
 Livio Tito, 98
 Locatelli Giovantonio, 155
 Locatelli Luigi, 66
 Lollo Alberto, 24
 Lorena Carlo (di), 91
 Lorena Cristina (di), 77, 85, 92-93
 Luciano di Samosata, 106n
 Luparia Paolo, 60, 80, 151n-152n
 Lutero Martino, 202
 Luzzaschi Luzzasco, 67

 Mac Clymonds Maria, 67n
 Machiavelli Niccolò, 22n
 Maggi Gian Antonio, 170n
 Maggio Vincenzo, 155
 Maier Bruno, 25-26, 78-80, 84, 91-93, 98-99, 104, 112, 116, 123, 125-126, 139, 149n, 185n, 188
 Malpiglio Vincenzo, 35
 Mandoli Sebastiano, 38
 Manetti Aldo, 50n
 Manrique Tommaso, 137
 Manso Giovan Battista, 13, 25, 33
 Mari Grillo Porzia, 82
 Marino di Neapoli, 196
 Marino Giovan Battista, 129
 Marston Ruggero, 170
 Martelli Vincenzo, 90
 Marziale Marco Valerio, 130
 Maschio Bernardo, 106n
 Massinissa, 98
 Mattei Saverio, 68
 Mazzali Ettore, 59
 Mazzali Ludovico, 171n
 Mazzoni Iacopo, 55
 Medici, casa (de'), 19, 77, 89, 92
 Medici Caterina (de'), 91-93

- Medici Lorenzo (de'), 41
 Medici Maria (de'), 92
 Ménage Gilles, 25-30
 Mendoza Alvina, 184-185
 Mendoza Diego Hurtado (de), 38
 Metastasio Pietro (Trapassi), 67
 Minesi Emanuela, 50n
 Minieri Riccio Camillo, 68n
 Miranda (conte di), 109n
 Molza Francesco Maria, 41
 Monte Francesco Maria (del), 129n
 Montecatini Antonio, 19-20, 29-35, 144n, 151n, 195-198
 Monti Vincenzo, 170n
 Mosellanus Petrus, 150n
 Mosti Agostino, 64
 Mosti Giulio, 86
 Museo, 176n
 Muzio Girolamo, 22n-23n
 Muzzarelli Giovanni, 124
- Nardi Bruno, 31, 170n-171
 Navagero Andrea, 41
 Nogarola Ludovico, 198
- Occam, 202
 Oddi Nicolò, 135
 Omero, 59-60, 176n, 191
 Ongaro Antonio, 24, 66
 Orazio Quinto Flacco, 87
 Orfeo, 176n
 Origene, 165n
 Orsini Clarice, 104
 Orsini Fabio, 50-51, 53-54
 Orsini Latino, 53
 Osanna Francesco, 43
 Osio Stanislao, 123n
 Ottaviano Augusto, 99n
 Ovidio Publio Nasone, 85-87, 115n, 127n
- Paciotto Felice, 28
- Paez Ivan, 38
 Paolo di Tarso, 177, 180
 Papio Giovanni Angelo, 51n, 54
 Paterno Ludovico, 129
 Patrizi Francesco, 13, 28, 34, 39
 Peperara Laura, 37, 42
 Perricaro, reggente di Napoli, 106n, 109n
 Petit Jean, 171n
 Petrarca Francesco, 38, 40, 42-43, 46, 55, 79, 89, 100-101, 112-113, 115n-117, 127n, 133-134, 148, 153n
 Petrocchi Giorgio, 89
 Petrucci Giovan Battista, 124
 Piccolomini Alessandro, 38-39
 Pico Giovanni (della Mirandola), 15, 40, 153-154, 156, 159-161n, 171-172, 174-176, 179n, 201-203
 Pierazzo Elena, 143
 Pieri Marzio, 66n
 Pigna Giovan Battista Nicolucci (detto il), 29, 33, 35, 99, 134-135
 Pignatelli Ascanio, 14, 129, 183n
 Pignatti Franco, 50
 Pio V (Ghislieri Antonio), 136
 Piperno Franco, 18
 Pisano Ottavio, 106
 Pitagora di Samo, 176n
 Platone, 41-42, 44, 154n, 160n, 162n, 164n, 177n, 183n, 196
 Plinio Caio Secondo, 85-86, 91
 Plotino, 41, 60-61, 63, 65, 141n, 156-162, 165n-166n, 168n, 171-175, 183n, 191
 Plutarco, 41, 50-52, 54-56, 59, 62-63, 97, 147, 179n
 Polibio, 98
 Polignoto, 53, 147
 Poliziano Agnolo (Ambrogini), 41,

- 90
 Polverino Francesco, 108n, 110, 125n
 Poma Luigi, 40, 106, 110n, 125n, 148n
 Porfirio, 41, 181n
 Porzio Simone, 155-156n
 Pozzi Mario, 31
 Prandi Stefano, 162n
 Prassitele, 53, 147
 Preti Girolamo, 66-67
 Proclo, 41
 Properzio Sesto, 115n, 127n

 Quasimodo Salvatore, 68
 Quintiliano Marco Fabio, 41

 Radice Roberto, 157n
 Raimondi Ezio, 141n
 Raineri Anton Francesco, 39
 Raineri Girolamo, 39
 Reale Giovanni, 157n-158n
 Rensi Giuseppe, 141n
 Resta Gianvito, 50n
 Reszka Stanislaw, 123-124n, 126-130
 Riccardo Paolo, 38
 Roberto d'Angiò (re di Napoli), 128
 Rogati Francesco Saverio (de'), 66-72
 Rohlf's Gerhard, 79
 Romoli Domenico, 109n
 Ronsard Pierre (de), 61
 Rosini Giovanni, 124
 Rossini Gioacchino, 67
 Rota Berardino, 39
 Rota Daniele, 27n, 29n
 Ruggiero Raffaele, 66n
 Ruscelli Girolamo, 38
 Russo Emilio, 50n-51n, 118n

 Sacratì Paolo, 29

 Saffo, 15, 68
 Salieri Antonio, 67
 Salviati Lucrezia, 54
 Sarzi Romano, 53n
 Savoia Carlo Emanuele I (di), 77
 Scalabrino Luca, 26, 34n, 131n
 Scarpati Claudio, 12
 Scipione Publio Cornelio l'Africano, 98
 Scrivano Riccardo, 96-97n, 99n
 Seneca Lucio Anneo, 86, 121
 Sensi Claudio, 123n-124n
 Serassi Pier Antonio, 16, 19, 25-27, 29-30, 34-35, 123n-124n, 128, 139, 170n
 Sessa Agostino (Nifo), 150-151n, 155
 Siface, 98
 Sigismondo III (re di Polonia), 123, 127
 Silber Eucharius, 172n
 Simplicio, 41, 144n, 155, 176n, 195, 199-200
 Slaski Jan, 127n
 Socrate, 106, 154n
 Solerti Angelo, 16, 18-19, 27, 29-30, 32, 34, 44, 53, 57, 77-78, 84-89, 91, 93-94, 96-97, 104-105, 108n-112, 120, 123-125, 129n, 135, 138, 170n, 184n-185n, 189n, 191n
 Sozzi Bortolo Tommaso, 12, 25-27
 Speroni Sperone, 16, 25-32, 36, 137
 Spino Pietro, 159n
 Stesicoro, 135
 Stobeo Giovanni, 181n
 Svetonio Caio Tranquillo, 99n

 Tasso Bernardo, 34, 38, 41, 85, 184n
 Tasso Cristoforo, 150n
 Tateo Francesco, 54
 Temistio, 155, 196, 198

INDICE DEI NOMI

- | | |
|---|--|
| Teofrasto, 176n, 196 | Vellutello Alessandro, 132 |
| Terza, marchese (della), 39 | Venier Maffeo, 66n |
| Toledo Eleonora (di), 92 | Veterano Giulio, 106n |
| Toledo Pietro (di), 105 | Vida Girolamo, 24 |
| Tomasin Lorenzo, 143n | Vimercati Francesco, 198 |
| Tommaso d'Aquino, 46, 142, 144n, 150, 153, 160n, 171, 179, 199 | Virgilio Publio Marone, 44-45, 93, 116, 151n, 164, 176n |
| Tortoreto Alessandro, 66 | Vitelli Alessandro, 58, 61-62, 190 |
| Trissino Giovan Giorgio, 155 | Vivaldi Antonio, 67 |
| Trivulzio Giovan Giacomo, 170n | Vossio Gherardo, 129n |
| Trovato Paolo, 12, 25n | |
| Tucidide, 134 | Wind Edgar, 191 |
| | |
| Ulewicz Tadeusz, 127n | Zaccarello Michelangelo, 143n |
| | Zatti Sergio, 16n |
| Valois Elisabetta (di), 91 | Zeno Apostolo, 66 |
| Varchi Benedetto, 138 | Zeusi, 53, 147 |
| Varrone Marco Terenzio, 53, 147 | Zimara Marcantonio, 155 |
| Vasalini Giulio, 96, 135, 138-140 | Zuñica, don Juan (de), 105, 109n, 185 |
| Vasalini Simone, 96 | |
| Vattasso Marco, 110-111, 120 | Zuñica Tecla, 185 |